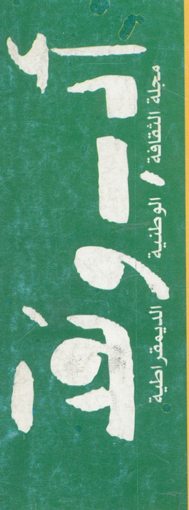


يونية ١٩٩٨ / العدد ١٥٤

مصر والفرنسيش :

هل هناك آفاق ؟ وهل هى مشتركة ؟

نزار قبانى : ٥٠ عاما من الجنون

نصير شمة : يد تغنى / الجامعة والسلطة

التناص عند أدونيس

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ يونيه ١٩٩٨

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف: للفنان حسن راشد

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
"الأهالى" القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

المحتويات

أول الكتابة

غضب الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم منا لأننا نشرنا ردا على ما كتبه فى نفس العدد من مجلتنا ولم ننتظر للعدد التالى لنتيح للفنان الناقد عز الدين نجيب مساحة للرد.

لكننا نظرنا للمسألة من زاوية أخرى هى أننا نقدم للقارئ ملفا حيا وساخنا يتضمن وجهتى نظر على طرفى نقيض، كشكل من أشكال المعرفة بالمناظرة عرفته أجهزة الإعلام فى البلدان الديمقراطية على نطاق واسع حيث يتاح للمتلقى الاطلاع على الرأيين النقيضين معا، ويكون بوسعه فى هذه الحالة أن يختار، وأن يمارس حسه النقدى إزاء الطرفين.

قصدنا ذلك، ولم نقصد أبدا الإساءة إلى أحمد فؤاد سليم، ومن ثم فنحن لا نوافقه على غضبه، كما لا نحب له أن يغضب منا.

نستكمل فى هذا العدد الملف الذى كنا قد بدأناه بمقالة المفكر المغربى المهدى المنجرة عن الفرانكفونية بمناسبة مرور مائتى عام على الحملة الفرنسية على مصر واحتلالها والتى اعتبرها البعض بداية النهضة الحديثة، ودافعوا عن الجانب الثقافى فيها بمعزل عن الظاهرة الاستعمارية، وما يزال الجدل دائرا حتى هذه اللحظة، وبعد أن نظم الفرنسيون معرضا فى باريس للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة المصرية بهذه المناسبة، وعلى ما يبدو فإنهم يدرجون زيارة الرئيس حسنى مبارك الأخيرة لفرنسا فى سياق احتفالهم بما أسموه «الآفاق المشتركة».يفتح ملفنا بابا جديدا للتساؤلات، فالمعرفة الحقة تبدأ من هدم كل يقين أولا لتنهض عملية البناء الجديد على ما توصلت إليه المعرفة التى تثبت صحة يقين أو

تسقط آخر، وتضمن عملية الهدم تلك إيلاما بلا حد خاصة إذا ما طالت شخصيات تحتل مكانا عزيزا في قلب الشعب الذى رفعها عاليا كراية لمقاومته شأن الفتى سليمان الحلبى الذى قتل كليبر قائد الحملة الفرنسية.

وبداية تكتب غادة نبيل عن الوطن مفهومه ومعنى محبته التى لا تساوم وتحتفى فى هذا السياق بما يخبر به القلب.

لكن ماجد يوسف الذى يخلع رداء الشاعر ويلبس رداء جراح بارد القلب يأخذ فى تشريح جثة سليمان الحلبى وإعادة بناء شخصيته من وقائع التاريخ نفسها التى سبق لألفريد فرج أن بنى منها مسرحيته عن سليمان الحلبى.. مهتديا بشعلة فى القلب تعلى من شأن الوعى الفطرى البسيط الذى لم يجد إطارا له فى ذلك الحين إلا الدين مازالت المقاومة فى جنوب لبنان ضد الاحتلال الإسرائيلى تستلهمه رغم الجهد الكبير الذى بذله الصديق الشاعر والإلحاح على إبراز هذا الجهد فى دراسته فإنه وقع فى مجموعة من الأخطاء حين كرر مطالبته بإذكاء العقل فى مناهج دراسة التاريخ ومعاييره، ثم أخذ يحاسب سليمان الحلبى بمنطق عصرنا نحن وعقله، ونقده فى أكثر من فقرة لأنه لم يخطط لقتل كليبر «تخطيط الثوار أصحاب القضية» ولأنه حين قال إن مراده «قتل واحد نصرانى» لم يسم النصرانى محتلا أو مستعمرا، وهدد بذلك الوحدة الوطنية بين المسلمين والنصارى.

ورغم أن ماجد يقول إنه لا يملك معلومات تاريخية مؤكدة عن واقعة عزل الضابط العثمانى أحمد أغا فقد افترض أن الأسباب التى لابد أنها أدت لعزله هى أسباب مخلة بالشرف وإن لم يكن الشرف العسكرى، فليس أقل من الشرف الأخلاقى هذا لأنه يريد أن يحكم الحصار على سليمان الحلبى الذى لا قضية له، مع أن افتراضا قويا آخر يمكن أن ينشأ أن يكون عزل هذا الضابط قد تم لأسباب سياسية.

على كل حال يعترف ماجد بحق «الوجدان الشعبى فى خلق البطل القومى على مزاجه ومثاله، وليس هناك فى اعتقادى شرعية أقوى وأكثر دلالة من هذه الشرعية، وحتى لو كان سليمان الحلبى مهرجا وأفاقا فإن دفاع ماجد الحار عن حكاية الأربعين قرشا التى وعدوه بها إذا قتل كليبر لا يقنعنا، فقد سقط آلاف المصريين جماعات وأفرادا شهداء وهم يقاومون الحملة، ومات منهم من مات تحت التعذيب أو فى ساحات المواجهة غير المتكافئة ولم يدفع لهم أحد شيئا وكان من بينهم سليمان الحلبى الذى لم تسقط المرافعة الحارة لماجد صورته كبطل وطنى فى زمنه ورمز للرفض الشعبى - بكل بؤسه - للاحتلال الأجنبى، ولا ينقص من قيمته هذه وصف الجبرتى له بالحمق، فقد كان «الجبرتى» نفسه أحد رجال «الديوان» الذين عاونوا الفرنسيين الغزاة على حكم البلاد المغزوة، بينما كان «الضرب فى المليان» على حد قول الشاعر سمير الفيل شغالا على أشده.

وأتوقف هنا أمام تساؤل الباحث الفرنسى هنرى لورنس الذى ترجمت لنا الدكتورة كاميليا صبحى مقالا تساؤله عن «مفارقة أن الثورة الفرنسية بدأت بإعلان لحقوق الإنسان وانتهت بالقيام بحملة استعمارية، وبمواجهة مع العالم الإسلامى، ومازالت النغمة السائدة هى التأكيد على الجانب

التنويرى..».

ولعل لورنس يلفت انتباهنا إلى ذلك الجانب الذى تهتم به الآن الدراسات الحديثة فى التاريخ الاجتماعى، فبعيدا عن النغمة الإسلامية التى غلبت على هذه المقاومة، كانت هناك حركة اجتماعية حقيقية موجهة ضد علية القوم من الأغنياء والمتواطئين..».

وإن كان الباحث قد وقع فى أخطاء فى المعلومات منها أن الصفوة المصرية والحكام الإنجليز كانوا يستخدمون اللغة الفرنسية ليتمكن الشعب من فهمهم فلم يكن الشعب المصرى يتحدث لغة أخرى غير العربية.

كذلك لم يتواكب الانفتاح الساداتى مع حكم ديجول فى فرنسا لأن ديجول خرج من الحكم سنة ١٩٦٩ قبل عام من وفاة جمال عبد الناصر وتولى السادات الذى لم يبدأ سياسة الانفتاح مباشرة.

ويصل مصطفى عبادة من قراءته لكتاب الدكتورة ليلى عنان عن المدرسة التاريخية الجديدة فى فرنسا إلى «أن الحقائق وراء الأسطورة بدأت تفرض واقعها المرير».

أما عز الدين نجيب فيرى فى «وصف مصر» عملا يستهدف معرفة العدو حتى يسهل للمحتل حكم البلاد وتحويلها إلى ولاية فرنسية ويدعونا لأن نعى خطورة الحفاظ على الثروة الثقافية التى نمتلكها.

ولأن الفرنسيين عجزوا عن البقاء فى مصر مدة طويلة تمكنهم من فرض لغتهم وحكمهم فإن النموذج الأمثل للتشوه الذى ألحقوه ببلدان المستعمرات والذى أفاض المهدى المنجرة من قبل فى تبيانه وضحا كيف عجز بسبب النفوذ الفرنسى الكاسح فى أفريقيا التى خضعت للاستعمار الفرنسى المباشر من قبل، عجز عن أن يعقد مؤتمرا للغات الوطنية.

أما فرانز فانون المفكر والطبيب النفسى الثورى المارتينيكى الذى استقال من وظيفته لدى الحكومة الفرنسية ليعمل مع الثورة الجزائرية فيسجل من واقع مشاهداته وفى استقالته إلى الحاكم الفرنسى فى الجزائر.

«إن الإنسان العربى فى الجزائر يحس بالغربة والوحشة فى بلده، إنه يعيش فى حالة تجريد من آدميته، إن البناء الاجتماعى الذى فرضته فرنسا على الجزائر يعادى كل محاولة لانتشال الفرد الجزائرى من حالة الآدمية التى هو بها جدير..».

ويقدم لنا أحمد عبد العال قراءة جديدة تحتاج لمناقشة مستفيضة لأعمال يوسف شاهين فى مرحلة الإنتاج المشترك مع فرنسا، ويستخلص «أن هناك تيارا يسعى شيئا فشيئا وتحت مسميات مختلفة إلى وضع مبدأ مواجهة العدو ومقاومته موضع الشك والإلغاء..»، كذلك تبرز دعوة خافتة «لتمرير شعارات مصداقية العدو..».

وعلى كل حال فخلاف الرأى لا يفسد للود قضية كما يقال، لكن هناك قضيتين رئيسيتين الأولى أننا نحن فى مجلة «أدب ونقد» مع القطاع الرئيسى من المثقفين المصريين نحتفل ـ نقديا ـ بمرور مائتى عام على مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية، ونحتفل بدماء المصريين التى جعلت الغزاة

ينسحبون بليل.. كما يقول حلمى سالم.

والمعنى الرئيسى فى هذا الاحتفال يتضمن رد الاعتبار لروح المقاومة بكل الوسائل وصولا للكفاح المسلح لتأمين حقوقنا المشروعة فى فلسطين وتحرر الأراضى العربية المحتلة.

أما القضية الثانية فهى أننا حين نرد الاعتبار لروح المقاومة ونضىء شعلتها فى القلب لا ننوى ولا نحب أن نستغرق فى حالة من الرضا عن الذات القومية أو تمجيدها والإعلاء من شأنها أيا كانت عيوبها ونواقصها، لكننا فى الوقت نفسه لا نقر أبدا بأن تفوق الاستعمار فى أية لحظة من لحظات التاريخ البشرى، سواء فى الثقافة أو الصناعة أو العسكرية يضفى مشروعية على الغزو الذى يقول لنا المفكر الأمريكى التقدمى النزيه نعوم تشومسكى أنه مازال مستمرا منذ أن فتح الأسبان أمريكا ومنذ إبادة الهنود الحمر فهل كان يحق للغزاة معاقبة أهل البلاد الأصليين واقتلاعهم من أرضهم بدعوى أن الغزاة أكثر تقدما، هل كان مشروعا أن يطرد الصهاينة الفلسطينيين من قراهم لأن الأخيرين لا يجيدون القراءة والكتابة ولا يملكون المدافع.

لا شرعية للغزو كما لا شرعية للاستبداد والقهر والاستغلال تحت أية راية.

ونحن نعرف أن طريق الشرعية الإنسانية القائمة على مبادئ العدل والمساواة وتحرير الإنسان من كل ما يعوق تفتحه الحر.. هو طريق طويل لكننا نسعى لأن نسلكه ليضع شعبنا بصمته الأصيلة عليه شأن كل الشعوب التى تعرضت للغزو والقهر.. وقد فعل الشعب ذلك قبل مائتى عام وسوف يواصله.

***

أعد لنا الصديق الناقد طلعت الشايب ديوانا صغيرا ممتعا من قصائد تكاد تكون مجهولة فى شعر نزار قبانى الذى يعلننا أنه «لا يؤمن بالحياد الإيجابى لا فى الكتابة ولا فى الحب..».. وسوف يبقى إعلانه هذا حيا فى قلوب محبيه وقراء شعره والمستمعين لأغانيه من الشيوخ والشباب والمراهقين على حد سواء.

نحن نعرف أن عددنا هذا سوف يثير جدلا واسعا ننتظر منكم ثماره، وسوف نكون سعداء بمواصلة هذا الملف الشائك حتى ينتهى العام الشائك الذى يختتم قرنين من زمان غزو مصر لفرنسا.

المحررة



مصر والفرنسيس :

هل هناك آفاق ؟ وهل هى مشتركة ؟

عز الدين نجيب / كاميليا صبحى / غادة نبيل / ماجد يوسف /
أحمد عبد العال / مصطفى عبادة / سمير الفيل / حلمى سالم

حداثة الغزو

حلمى سالم

نشبت فى الشهور الأخيرة على الساحة المصرية معركة فكرية حامية بين الأوساط الأدبية والفكرية والسياسية، مدارها: هل نحتفل بالحملة الفرنسية على مصر أم لا نحتفل؟

والحكاية بدأت قبل عام تقريبا، حينما تم الاتفاق بين وزارة الثقافة المصرية ووزارة الثقافة الفرنسية على تنظيم سلسلة من الاحتفالات الثقافية والسياسية والفنية، بمناسبة مرور مائتى عام على الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ ـ ١٩٩٨)، على أن تتدرج هذه الاحتفالات وتتصاعد حتى تصل إلى ذروتها فى يوليو ١٩٩٨.

وقد بدأت بعض وقائع هذه الاحتفالات، فى الشهور الماضية: معارض فنية (أبرزها معرض لفاروق حسنى نفسه، وزير الثقافة المصرية، فى متحف اللوفر)، أيام ثقافية وسينمائية بين البلدين، وغير ذلك من مظاهر ثقافية متبادلة بين البلدين، بعد أن تم تعديل عنوان المشروع إلى «مصر ـ فرنسا: آفاق مشتركة».

هاجت الحياة الثقافية المصرية ـ ولاتزال ـ ودخلت مع نفسها فى حوار فكرى ساخن وعنيف، تطايرت فيه الاتهامات والاتهامات المضادة.

وتبلور السجال الفكرى فى ثلاثة اتجاهات:

الأول: هو الذى لا يرى غضاضة فى الاحتفال بالحملة الفرنسية وما صاحبها من هز للمجتمع المصرى

وإدخال له إلى بؤرة العصر الحديث، بعد غياهب العصور العثمانية والملوكية. وهذا الاتجاه يرى أن الدنيا تغيرت وأن العلاقات الدولية تبدلت. ويرى أن الكلام الضخم القديم (عن الاستعمار والاحتلال والمقاومة) قد مضى زمنه.

الثاني: هو الذى يدين هذه الاحتفالات، ويعتبرها نوعا غريبا من إذعان المغزوين للغزاة، ينطوى على تبعية تهدر الكرامة الوطنية. ويصل بعض أصحاب هذا الاتجاه إلى درجة من التطرف تتهم الاتجاه الأول بالخيانة الوطنية. ويرى هذا الاتجاه أن التغيرات العالمية التى طرأت على الدول لا ينبغى أن تنسينا أن هناك حدودا بين «اتساع الأفق» وبين «الخنوع وضياع الهوية».

الثالث: هو الذى يتخذ بين التطرفين السابقين موقفا معتدلا، ناضجا وصحيا. فيرى أن الاحتفال بالوجه الثقافى الحضارى للحملة لا يجب أن يلغى من إدراكنا الجانب الاستعمارى للحملة، ولا الفظائع التى قام بها جنود نابليون بونابرت فى المصريين. ويرى هذا الاتجاه أن المحتفلين (المصريين خاصة) ينبغى أن يضمنوا احتفالهم إدانة للطابع الاستعمارى العدوانى وأغراضه التى لم يكن على رأسها تنوير الشرق، وأن يحتفلوا - فى الوقت نفسه - بمقاومة المصريين للحملة الفرنسية، من خلال محمد كريم وثورتى القاهرة الأولى والثانية وسليمان الحلبى قاتل كليبر القائد الذى خلف نابليون فى قيادة الحملة بمصر، وغيره من قادة وطنيين خرجوا من قلب الشعب بفطرة وتلقائية.

***

ونحن نتبنى - بالطبع - الموقف الأخير - المعتدل الصحى - ونود أن نضيف على أساس منه بعض الملاحظات والخواطر التى قد تكون ذات فائدة فى الحوار الساخن الراهن:

(١) ليس من شك فى أن للحملة الفرنسية على مصر وجها إيجابيا، تمثل فى التمهيد لاكتشاف حجر رشيد ودفع المجتمع المصرى إلى الحداثة (ولو بقوة السلاح) وإدخال المطبعة والمدافع والقنابل (القنبر) وبعض مواثيق الثورة الفرنسية، مثل الإخاء والمساواة والعدل (حتى ولو على المستوى النظرى). ومن واجبنا أن نحتفل بمرور قرنين على «صدمة الحداثة» التى زجت بنا إلى قلب العصر، بدون حساسية «وطنية» زائدة.

(٢) لكن الوجه الاستعمارى للحملة (وهو الوجه الرئيسى لها) ينبغى أن يُكشف ويُدان ويتعرى. ولسنا فى ذلك نطلب اعتذار فرنسا عن الحملة، كما فعلت دول مستعمرة - بفتح الميم - مع دول مستعمرة (بكسر الميم)، لأننا من غير المعقول أن نطالب حكومة حالية بالاعتذار عما اقترفته حكومة سابقة منذ عقود أو قرون. وإلا لصار من حق الدول التى فتحها محمد على وأولاده أن تطالب مصر الحالية بالاعتذار عن هذه الغزوات والفتوح.

ما نطلبه هو أن يكون الوجه الاستعمارى للحملة ماثلا فى أذهان المحتفلين، فالتاريخ لا يسقط بالتقادم، والاستعمار لا يُنسى بانقضاء المدة أو العدة.

(٣) إن العلاقة بين مصر وفرنسا طوال القرنين الماضيين - فيما بعد الحملة - كانت علاقة غنية خصبة، وذات خصوصية منفردة. وهى خصوصية ربما تختلف عن خصوصية العلاقة بين لبنان وفرنسا أو بين المغرب العربى الكبير (تونس والمغرب والجزائر) وفرنسا. لكن المؤكد أن ذلك «التراسل» الثقافى بين مصر وفرنسا لم يحدث مثله بين مصر وانجلترا، على الرغم من أن الاحتلال الإنجليزى

لمصر دام أكثر من سبعين عاما، بينما الاحتلال الفرنسى لم يدم أكثر من ثلاث سنوات.

لقد تجلى هذا التراسل فى البعثات العلمية (رفاعة الطهطاوى)، وفى بعثات الفنون التشكيلية، وفى البعثات الأدبية (طه حسين ومحمد مندور)، وفى الأدب (عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى)، وفى السينما (يوسف شاهين)، وفى الشعر (مجموعة الشعراء والأدباء المصريين الكاتبين بالفرنسية: جورج حنين، جويس منصور، أحمد راسم، ألبير قصيرى، من ناحية. وتأثر الشعر المصرى الحديث بأراجون وإلوار وبريتون وغيرهم من ناحية ثانية)، وفى اختيار فرنسا كمنفى اختيارى لدى نخبة من أهل الفكر المصرى الحديث (سمير أمين، أنور عبد الملك، مصطفى صفوان، حامد عبد الله، غالى شكرى، محمود أمين العالم، أحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم. (لسنا - بالطبع - فى معرض رصد الآثار السلبية التى خلفها هذا التراسل أحيانا).

(٤) وإذا كان بإمكاننا أن نفسر «الهوى الفرنسى» عند المصريين بأن فرنسا كانت فى القرنين الأخيرين، فيما بعد الحملة على مصر، بالنسبة للمصريين، رمزا للنور والحرية والتيارات الجديدة فى الفن والفكر والأدب والحياة. كما أن التحلى بالثقافة الفرنسية واللغة الفرنسية كان يشكل لبعض الطبقات المصرية درجة من التميز والتفرد، بالمقارنة مع الثقافة - واللغة - الإنجليزية. وهو التميز الذى كان يعد - طوال سنين الاحتلال الإنجليزى لمصر - نوعا من المقاومة والكيد للإنجليز.

وفى المقابل، نستطيع أن نفسر «الهوى المصرى» عند فرنسا تفسيرات عديدة، لكن أهمها - فى تصورى - هو سعى فرنسا لاحتلال العالم باللغة والثقافة، بعد أن فاتها احتلاله بالسلاح والجيوش والاستعمار الصريح. ففى الوقت الذى ترى فيه فرنسا أن القوى الصاعدة الجديدة (مثل الولايات المتحدة واليابان) هى القادرة على بسط النفوذ العسكرى أو الاقتصادى على الدنيا، ليس أمامها سوى بسط نفوذها الثقافى والحضارى.

ولعل هذا السعى إلى «الاستعمار المغلف» بدلا من «الاستعمار الصريح» هو الذى يفسر لنا اهتمام فرنسا بتوسيع دائرة «الفرانكفونية» فى العالم الثالث خاصة، ويفسر النشاط الخصب الواسع للمراكز الثقافية الفرنسية فى بلداننا وبلدان العالم الثالث.

وعلى ذلك، فلاشك أن اهتمام فرنسا بمصر هذه الأيام لا يخلو من جانب حضارى مستنير (ففرنسا ليست الآن من دول الاحتلال العسكرى المباشر مثل أمريكا أو إسرائيل، أو مثلها هى نفسها قبل قرنين أو قرن أو نصف قرن)، لكنه فى الوقت نفسه اهتمام لا يخلو من جانب استعمارى غير مباشر: مثقف، ضمنى، رفيع. وعلينا - والحال كذلك - أن نزن الأمر دائما بميزان دقيق حساس: لا نتحجر أمام الجانب الأول، الحضارى، ولا تأخذنا الغفلة عن الجانب الثانى، الاستعمارى المغلف.

(٥) والحق أن وصف الصلة بين فرنسا ومصر منذ قرنين «بالعلاقة» أو «الآفاق المشتركة» لا يتطابق مع واقع هذه الصلة.

فلحظة الحملة (يوليو ١٧٩٨)، التى يتحدد بها القرنان المقصودان لم تكن لحظة «علاقة» بل كانت لحظة صدام، أو هى «علاقة ضدية» لا علاقة انسجامية مشتركة. ذلك أن الغزو ليس «علاقة» بل «تنافر». كما أن صدمة الحداثة التى صنعتها القنبلة والمدفع والمطبعة والمعمل لم تكن صدمة «التجادل» بل كانت صدمة «القهر».

ولو أن الفرنسيين يقصدون حقا لحظة العلاقة لا لحظة الغزو، لاختاروا السنة التى أرسل فيها محمد على بعثة الطهطاوى (بعد زمن الحملة بربع قرن) إلى باريس (أو السنة التى صدر فيها كتاب الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) كعلامة على «العلاقة»، لأنها اللحظة التى تدل على «صدمة الحداثة» - بالاختيار - لا على «حداثة الغزو» بالقمع.

ولو أن المصريين المحتفلين بالغزو (أو المحتفلين بالعلاقة) يقصدون حقا الاحتفاء بالعلاقة لا بالغزو، ويقصدون حقا عدم تجاهل الجانب الاستعمارى إلى جوار الجانب الحضارى، ويقصدون حقا التنويه إلى ولادة الروح القومى عند المصريين، لاختاروا لحظة ثورة القاهرة الأولى، أو لحظة ثورة القاهرة الثانية، أو لحظة خروج الحملة الفرنسية من مصر (١٨٠١) كعلامة على كل ما يقصدون.

إن «العلاقة» بشكلها الصحى تبدأ بعد لحظة خروج الحملة من مصر، أما ما قبل ذلك (السنوات الثلاث السابقة) فكان الغزو والاحتلال والمقاومة. والغزو ليس علاقة بل حرب، أو هو «علاقة مريضة»، أى علاقة مقهور بقاهر. وليس من واجب المصريين المؤيدين أن يحتفلوا بمثل هذه العلاقة المريضة المشوهة.

(٦) يبدو أن الوعى المصرى (والعربى بعامة) يعانى مشكلة مستديمة فى تعامله مع مسألة «الغزو»، سواء كنا فى هذه المسألة فاعلين أو مفعولا بهم: غزاة أو مغزوين، خاصة إذا كان الغزو ملتبسا بقيمة إيجابية ملتصقة به. ولعلنا نذكر الحسرة العربية الدائمة على الخروج من الأندلس بعد قرون من احتلالها أو فتحها (والقيمة الإيجابية الملتصقة هنا هى نشر الدين الإسلامى وتوسيع فتوحات الدولة العربية وما ساد الأندلس بدخول العرب من حضارة وعمران). وهى الحسرة التى وصلت لأوجها قبل سنوات قليلة حينما أقام العرب مأتما تراجيديا كبيرا بمناسبة مرور خمسمائة عام على خروج العرب من الأندلس، فى الوقت الذى كان فيه الأسبان يحتفلون بمرور خمسمائة عام على تحرير بلادهم من المحتلين العرب.

وها نحن هذه الأيام يتنادى بعضنا إلى الاحتفال بلحظة دخول الحملة الفرنسية إلى مصر، تحت اسم حركى هو: العلاقات أو الآفاق المشتركة. والحق أن الوعى الراشد الرشيد هو ذلك الذى لا يحتفل بنفسه غازيا أو مغزوا. أما الاحتفال بكوننا غزاة، أو الاحتفال بكوننا مغزوين ليس سوى تعبير عن سعادتنا بأن نكون «سارقين» أو عن سعادتنا بأن نكون «مسروقين». التعبير الأول يفصح عن نفسية المجرمين، والتعبير الثانى يفصح عن نفسية التابعين. ونحن نربأ بأنفسنا أن نكون مجرمين أو تابعين.

(٧) نحن نحتفل - إذن - بمائتى عام على مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية، ونحتفل بدماء المصريين التى جعلت الغزاة ينسحبون بليل، ونحتفل «بسحر الشرق» الذى جذب بونابرت إلى هلاكه.

لا نخوِّن المخالفين فى الرأى، ولا نهوِّن من الجانب الحضارى للحملة، حتى لو كان غرضه استعماريا، ولا نهوِّل الرافضين للاحتفال فنراهم أكثر وطنية من المؤيدين له. فالتخوين مراهقة، والتهوين جهل، والتهويل مزايدة.

علينا أن نرى الكوب كله، لا نصفه الممتلئ، ولا نصفه الفارغ.

ولا بأس، فى كل ذلك، من قليل من عزة النفس.

م ملف

الحصن الأخير للهوية

عز الدين نجيب

لم تعرف مصر لقب "الفنان" إلا بعد مجيء البعثة الفنية مع نابليون منذ مائتى عام، ليسجل رساموها أمجاده، وليصوروا مظاهر الواقع ومعالم الجغرافيا والتاريخ وصور الأحياء فى مصر، ومعطيات البيئة وأنماط التقاليد والعادات، وأنواع المحاصيل والزراعات، ومن منطلق «أعرف عدوك»!، حتى يسهل للمحتل حكم البلاد وتحويلها إلى ولاية فرنسية وقاعدة انطلاق لفتوحاته فى الشرق.. لكن مهنة الفن ذاتها وجدت بمصر - بالطبع - منذ خمسة آلاف عام واستمرت بغير انقطاع، برساميها ونحاتيها ومزخرفيها وخطاطيها وحرفييها فى كافة مجالات الفن، وكانت مهنة محترمة ومحاطة بالقداسة، على قدر ما كانت تؤديه من دور بالغ الأهمية، وما تلبيه من ضرورة دينية وحياتية، تتكامل مع منظومة القيم الروحية والأخلاقية والاجتماعية والجمالية سواء بسواء، ينطبق هذا على كافة الحضارات التى ازدهرت بمصر، من الفرعونية إلى الهلينية إلى القبطية إلى الإسلامية.

وبالرغم من أن الحضارة الأخيرة قد شهدت شكوكا جمة حول السماح بتصوير المشخصات، مما ينطبق على فنون الرسم والنحت على السواء، وبالرغم من أن المتزمتين الدينيين قرنوا المصور بالشيطان، فوق أن فترة الحكم العثمانى لمصر التى دامت قرونا من الظلام والتخلف، عطلت الإبداع المصرى وفرضت عليه أنماطا شكلية جوفاء، فإن ذلك كله لم يمنع ازدهار الفنون التشخيصية فى مصر، ولدينا العديد من تجليات ذلك على صحاف الخزف وأوانيه، وعلى جدران بعض القصور والمنشآت المدنية،

مثل بيمارستان قلاوون، إلا أن الأكثر ازدهارا كان فن تزويق الكتب فى القاهرة بالرسوم التشخيصية الملونة، بأنساق فنية بزغت من روح الثقافة والهوية المصرية، معبرة عن البيئة والحياة اليومية على الصعيدين المصرى والعربي، بالتوازى مع ازدهار هذا الفن فى بغداد ودمشق، الأمر الذى كان ينبئ بتبلور شخصية مميزة ومتنامية – مع الزمن– للفن فى هذه المجتمعات، تتوافق مع حاجات الناس فيها وواقع حياتها وقيمها الروحية، وكان أيضاً يؤهل هذه الفنون للالتحام بشعوبها ، وليس بنخبها الحاكمة والأرستقراطية فحسب، فى نسق حضارى متكامل، كما كانت دائما عبر العصور.

وبعيدا عن فنون التصوير، التى أحيطت بكوابح السلطة الدينية، فإن مصر كانت تزخر بطقبات الإبداع الحرفى الذى يمثل فنونها المتوارثة المرتبطة بالعمارة ومشتملاتها، من شرفات المشربية، ونوافذ الزجاج الملون المعشق المحفورة والملونة، وقطع الأثاث المخروطة والمحلاة، وأشغال الرخام المزخرف على الأرضيات والجدران، وأعمال الفسيفساء والفسقيات المرمرية المنمنمة وفنون نحت الأعمدة والاعتاب، وفنون الخط العربى فى الأحجار والأخشاب بارزة وغائرة، وفنون زخرفة الخيام، والتطعيم بالصدف والعاج، وأشغال الطرق والنقش على النحاس، والتكفيت بالفضة، وفنون الفخار والقيشانى والقوارير الزجاجية، وفنون السجاد والكليم والنسيج والتطريز والتذهيب، وفنون المشكاوات "والشفتشى" والمصاغ وبقية المشغولات المعدنية.. إلى آخر ما يزخر به ذلك العالم الثرى من نفائس إبداع اليد البشرية، الذى تتلاشى فيه الحدود بين الفن كقيمة فنية للمتعة الروحية، وبينه كمنتج ذى وظيفة حياتيه، وهو عالم منظم بنظام طائفى محكم، فى مدارج للتدريب والإنتاج والأحوار والتسويق، بل أيضاً في مدارج للاتقان والابتكار، مما يجعل منه وعاء هائلا للإنتاج والدخل القوميين، ولتنظيم القوى المنتجة وحفظ حقوقها وتنمية طاقاتها ومواردها ، وفوق ما يؤسسه ذلك النظام من قاعدة اقتصادية واجتماعية، فإنه يرسخ ذائقة جمالية طبيعية للشعب بكل طبقاته، لا تحتاج وسيطا للتثقيف أو متحفا للفنون، وصولا إلى تأصيل ملامح هوية مصرية للفنون البصرية ذات امتداد عربى وحضارى عريق، هوية قادرة على النمو والتطور وفق آليات التقدم الذاتى لكل عصر.

غير أن هذه المسيرة قد تعثرت، وتخلخل ذلك النظام كله بعد حملة نابليون، واتخذت المسيرة منحى آخر بعيدا عن الالتحام بالمجتمع المصرى على يد محمد على وأسرته من بعده، فقد تطلبت الدولة الحديثة لمحمد على وأسرته من بعده، فقد تطلبت الدولة الحديثة لمحمد على تأسيس صناعة حربية ضخمة، بما يخدمها من صناعات مساعدة، كما تطلب نظام الأمن للبلاد ضد فلول المماليك المهزومين، بل ضد المصريين أنفسهم، الذين لم يكونوا محل ثقته فى يوم من الأيام، أن يقوم الحاكم بتفكيك النظام الطائفى للحرفيين، بحاراته المغلقة وشيوخ صنائعه ومعلميه، والأهم من ذلك أن فرنسا– عدوتنا بالأمس – أصبحت قبلة أنظارنا اليوم، نسعى لمحاكاتها والاستعانة بفنانيها، باعتبارها مالكة لتقنيات التقدم والحداثة، بأسعار وأجور أرخص من غيرها، بعد انهيار امبراطوريتها وتفشى البطالة فيها، فاتجهت أنظار الدولة الجديدة والطبقة العليا الجديدة بها لمحاكاة الأنماط الفرنسية فى العمارة والأثاث والفنون، مثل النحت والتصوير اللذين دخلا الحياة المصرية لأول مرة. وجاء النحاتون والرسامون من «السان سيمونيين» الفرنسيين بدعوة من محمد على وأبنائه، وأحيانا بغير دعوة، لإقامة التماثيل ورسم اللوحات الدينية لهم، وأصبح من المعتاد استجلاب المهندسين والحرفيين

من إيطاليا، مع الأعمدة والمسطحات، لإقامة القصور والمساجد بأساليب فن الروكوكو الأوربية.
ثم جاء الخديوى إسماعيل ليكمل الصورة على النحو الذى نعرفه جميعا، متطلعا إلى أن تكون مصر قطعة من أوروبا، فأزال أحياء بأكملها من القاهرة، بعمائرها ذات الطرز العربية، وشق مكانها شوارع جديدة على النسق الباريسى، واختفت أو كادت تلك الطرز العربية فى المبانى والشرفات والنوافذ والأثاث، واضمحلت ورش الحرفيين وكسدت سوق منتجاتهم، فتحولوا شيئا فشيئا إلى صناعات أخرى، واختلطت ملامح وجه الشخصية المصرية، فأصبح من العسير التعرف عليه.
وبالرغم من النقلة الهائلة لمصر على يدى محمد على وإسماعيل من القرون الوسطى إلى القرن التاسع عشر، مما هيأها لقبول آلياته المتمدينة، والأخذ بأشكاله الديمقراطية، إلا أن تلك النقلة أجتاحت - ضمن ما اجتاحت- ملامح الهوية المصرية، بل وأفرغتها من كثير من قيمها الثقافية والإبداعية، وألحقتها بطريق الغرب الطويل، الذى لم تستطع أن تبلغ غايته، ولا أن تعود منه إلى ذاتها حتى اليوم! وكانت الحملة الفرنسية على مصر منطلقا لأفواج الفنانين والكتاب الفرنسيين والأوروبيين للتعرف عليها وتسجيل معالمها وشم رحيقها، كجزء من صورة الشرق كما استقرت فى أذهان مثقفى الغرب، وعادوا بلوحات أشعلت الولع بمصر والشرق، وكان لذلك أثره فى اجتذاب بعض مشاهير الفنانين الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر أمثال رينوار واميل برنار وفرومانتان وفورشيلا وفريير.. وكليمان ودينو وبرشير وجيراردييه، وغيرهم من الرسامين والموسيقيين، الذين اختاروا شارع الخرنفش بحى الجمالية ليكون مستقرا لمراسمهم ومنتدياتهم وحفلاتهم الموسيقية.
وغنى عن البيان اختلاف هذا الذوق الفنى عن ذوق المصريين، فضلا عن غرابة مسلكهم وعاداتهم، ويحكى لنا المؤرخ الفنى رشدى إسكندر فى كتابه « ٥٠ سنة من الفن» عن الفنان الفرنسى الشهير إميل برنار صديق الفنان فان جوخ وأحد رواد مدرسة ما بعد التأثيرية، الذى جاء إلى مصر وباء بسخط الجميع وقالوا إنه مجنون!!.. الأمر الذى رسخ فى أذهان عامة الشعب الطبيعة الشاذة للفنان وبعده عن الواقع، ومن ثم أصبح لا يعنيه أمره أو إبداعه، وربما فسر ذلك أن تلك الموجات المتلاحقة من الفنانين الفرنسيين والأجانب لم تساعد على ظهور حركة فنية من أبناء المصريين، بالرغم من ثراء مصر بالمواهب طوال تاريخها، كان الانحراف بمسار الذوق المصرى إلى الذوق الاوروبى نقلة لم يستوعبها لا الشعب ولا صفوته المبدعة، فالفن بالنسبة للمصريين لم يكن لوحة المسند (حامل الرسم) التى تعلق على الجدار داخل إطار مذهب، أو قاعة مخصصة للفن يرتادها الجمهور، بل هو جزء من نسيج الحياة ذاتها ووظيفة نفعية ودافع روحى ضمن نسقها العقائدية والقيمى، أما الوصف التسجيلى لمظاهر هذه الحياة فى مناظر وتكوينات للأشخاص والأشياء والمبانى، فهو أمر قد لا يعنى بالنسبة لهم غير المهارة وإثارة الدهشة، مثلما حدث للشيخ الجبرتى لدى مشاهدته رسوم فنانى الحملة الفرنسية وتصاويرهم المدهشة للأشخاص.
ولا غرو إذ نجد أن بدايات حركة الفن فى مصر- أواخر القرن الماضى وقبل إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨- كانت لفنانين أجانب أقاموا بمصر أغلبهم من الفرنسيين ممن أشرنا إلى بعض أسمائهم وغيرهم، وبعضهم الأخر من الأرمن الهاربين من الاضطهاد التركى، مثل الرسام دمرجيان (١٨٧٠-١٩٣٨).

وقد كان أول معرض للفنون الجميلة قد افتتحه الخديوى بدار الأوبرا عام (١٨٩١)، واصطحب معه الأمراء والأعيان، الذين تهافتوا على شراء الصور. تزلفا للخديوى المتفرنس، ورغبة فى الظهور بأنهم على دين ملوكهم، واستمر هذا المعرض يقام سنويا فى نفس المكان، حتى انتقل عام (١٩٠٢) إلى شارع المدابغ (شريف حاليا) وأطلقوا عليه اسم: المجمع الفني.

أما حركة الفن المصرى الحديث فى بدايات هذا القرن، فكانت حركة اصطناعية، بمبادرة من "البرنس" يوسف كمال، الذى كان يحمل ثقافة فرنسية خالصة، ويتوق إلى نقلها حرفيا إلى مصر، ليسجل له التاريخ دورا مقاربا لدور الخديوى إسماعيل، فأنشأ مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز قرب السيدة زينب، استجابة لنصيحة صديقة المثال الفرنسى جيوم لابلان، الذى عينه مديرا للمدرسة، وأوقف لها الأوقاف الضخمة، واستقدم من أجلها أساتذة من فرنسا وإيطاليا وغيرهما من دول أوروبا، وكان لابد أن توضع مناهج الدراسة نسخا طبق الأصل من مناهج الـ "بوزار دى باريس"، من رسم التماثيل الرومانية، والطبيعية الصامته، والبورتريه، والمنظر الطبيعى، والطبيعة.. والتكوين من عناصر مختلفة.. إلخ .. كما يتضمن المنهج دراسة التشريح، والمنظور الهندسى ثلاثى الأبعاد، والتجسيم الأسطوانى للأشخاص والأشكال بالظل والنور، واستخدام الألوان المتدرجة والفحم وألوان الباستيل بطريقة أكاديمية محافظة.. أما تاريخ الفن فهو تاريخ الفن الأوربى، منذ اليونانى حتى المدرسة الانطباعية الفرنسية ومابعدها، دون أدنى اعتبار لتاريخ الفن الفرعونى أو القبطى أو الإسلامى، ناهيك عن الحضارات الأخرى، وأما فلسفة الجمال فهى الفلسفة الأرسطية فى المحاكاة وما يدور فى فلكها، ومن هنا كان معيار المهارة والإبداع هو القدرة على النقل أو المحاكاة الدقيقة للطبيعة. ومن الطريف أن هذه المناهج هى بالضبط ما تقوم عليه الدراسة بكليات ومعاهد الفنون بمصر حتى اليوم، وإن كانت الاتجاهات الأوربية الحديثة فى الفن قد اجتاحت أجيال الشباب خارج كلياتهم ومعاهدهم، ولكن فى نفس المسار الذى يضاعف اغترابهم عن الذائقة الجمالية لشعبهم، بل ولطليعته المثقفة أيضاً. وقد واجه أول معرض للفنانين المصريين عام ١٩١١ لخريجى أول دفعة من مدرسة درب الجماميز فشلا ذريعا، بالرغم من احتوائه على أعمال واقعية ووصفية لمظاهر البيئة، من خلال فنون التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وكان مقاما بنادى الأتوموبيل بشارع المدابغ، فقد انصرفت القاهرة عن هذه الظاهرة الجديدة على الحياة المصرية، مما أدى إلى توقف نشاط المعارض وتشتيت جيل الرواد الأول بحثا عن مصير، حسب ما يذكر بدر الدين أبو غازى فى كتابه عن محمود مختار.

منذ ذلك الوقت تبلور الاستقطاب الحاد بين ثقافتين وفنين، ثقافة النخبة وثقافة الشعب، فنون النخبة وفنون الشعب، وهو استقطاب كان يتضاعف مع مرور الزمن. وحتى خلال الفترات الثورية من تاريخ الحركة الفنية كان تعبير الفنانين عن رفضهم للظلم والديكتاتورية والحرب والاستغلال والغيبوبة.. إلخ، يتم بلغة خطاب أوروبية بحتة، وتعرض أعمالهم فى مواقع الارستقراطية، كما هو الحال بالنسبة لجماعة الفن والحرية فى الأربعينيات، وهم يقيمون معارضهم بفندق الكونتننتال أو بمدرسة الليسيه. وليس من قبيل الصدفة أن تكون البعثات الدراسية للفن متجهة أولا إلى باريس..

هكذا بدأت البعثات بمختار عام ١٩١٢، ثم تلاه أحمد صبرى، وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن يحصل كل منهما على جائزة صالون باريس، الأول بتمثاله "نهضة مصر"، والثانى بلوحته "الراهبة"

خلال عقد العشرينيات. إن فرنسا - التى لم تنس قط غرامها الضائع فى مصر بعد فشل حملة بونابرت- كانت تسعى لاحتواء أول جيل يبزغ من شباب الفنانين المصريين ليكون جسرا لها مع أقرانهم فى بلدهم، فهم فى النهاية أفضل تبشير برسالتها الثقافية والحضارية، كما كان رفاعة الطهطاوى من خلال كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» فى أواسط القرن الماضي، وكما أصبح طه حسين فى هذا القرن. ، وإذا كان الاتصال الفنى المباشر بفرنسا قد تعرض للفتور نسبيا خلال الثلاثينيات، إلا أن البعثات الفنية لم تتوقف فى اتجاهها، حتى قامت الحرب العالمية الثانية فى نهاية الثلاثينيات، ودفعت إلى مصر- مع جيوش الحلفاء- بشباب المثقفين الفرنسيين والمبدعين منهم، من رسامين وشعراء وكتاب، نقلوا الكثير من أفكار الثورة والتمرد على الساسة وصناع الحروب إلى الطليعة الثورية من الفنانين فى مصر، خاصة جماعة الفن والحرية، بقيادة الشاعر جورج حنين والفنانين رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل. كانوا فى البداية يرفعون لواء السريالية والماركسية معا، ويتخذون من أندريه بريتون وبول إيلوار بعض رموزهم الثورية، ويحدثنا الكاتب الكبير د. لويس عوض عنهم خلال تلك الفترة باعتبارهم ثوارا رومانسيين مغتربين فى بلدهم، يعايشون الثقافة الفرنسية ويتحدثون لغتها ويمارسون إبداعهم بأساليبها.

وقد انطلق مسار الحداثة فى الحركة التشكيلية المصرية من تلك البوابة، فقد توالت أجيال الفنانين باقتناع شبه مطلق بالتوجهات الأوروبية، خاصة الفرنسية، وإن بدأوا منذ أوائل النصف الثانى من هذا القرن ينفتحون على العالم عبر بوابات غربية أخرى، مثل أسبانيا وألمانيا وأمريكا، مع تنوع وجهات البعثات الدراسية إلى تلك الدول. لكن الأساس الفكرى العام لا يختلف كثيرا بالنسبة لها فيما بينهم.

وفرنسا- وهى لا ترفع عينها قط عن مصر منذ الانسحاب منها- تدرك تمام الإدراك أن هذا البلد يمتلك ثروتين هما سر عظمته وتفرده: الأولى تاريخه الحضارى الممتد وآثاره الخالدة، والثانية ثقافته، بجانبيها الشعبى والطليعي، الذى يمثلها إبداع مثقفيه، ولقد استطاعت فرنسا فى الماضى الحصول على قدر لا يستهان به من الثروة الأولى، وها هى الآثار المصرية تملأ قاعات متحف اللوفر بباريس، باعتبارها تراثا ينتمى إلى الحضارة الإنسانية جمعاء أكثر مما ينتمى إلى مصر الحاضرة، ثم إنها لم تكف عن مديد العون لاكتشافه وترميم الآثار فى مصر خلال عشرات السنين الماضية، مما يجعلها شريكا محضرا فى بعث وصيانة هذا التراث، أما الثروة الثانية فلم تستطيع كل محاولات فرنسا المضنية اختراقها والتأثير فيها وكسب صداقتها. والسؤال المنطقى هو، وماذا نستفيد حتى لو تحقق لها ما تريد؟.. والإجابة ببساطة هى أنها تدرك أن مصر - كما كانت طوال تاريخها- هى مفتاح الشرق، فإذا كانت الجيوش قد فشلت فى الماضى فى فتحه ، فإن الثقافة هى سلاح اليوم، ولقد باتت الأمر أكثر من ضرورى فى الآونة الأخيرة، فى مواجهة القطبية الواحدة لأمريكا بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، ومحاولتها الانفراد بالعالم وفرض هيمنتها عليه.

وإذا كنا قد تعلمنا الكثير من فرنسا على مدار حركتنا الفنية والثقافية، فإن ما ينبغى أن نتعلمه اليوم أكثر من أى وقت مضى، هو أن نعى خطورة الحفاظ على الثروة الثقافية التى نمتلكها، وأنها المستهدفة فى الفترة القادمة، وبفقدنا لها أو اهتزاز إيماننا بها، نفقد آخر حصون الدفاع عن هويتنا.. ووجودنا.

ملف

م

ويسألونك عن الحملة؟

غادة نبيل

«قرر خالد عبد الباقى مدير نيابة مدينة نصر إخلاء سبيل موظف بالسكة الحديد بضمان محل إقامته- كان الموظف قد ارتدى زى نابليون وحاول دخول الاستاد لحضور مباراة الأهلى والبلدية بدون تذكرة دخول - كما اعتدى على ضابط الشرطة الملكف بالحراسة على البوابة الرئيسية.

تبين أن الموظف يعانى من اضطرابات نفسية ويقوم بأفعال غريبة، كما زعم خلال التحقيقات تكليفه من "نابليون" بفتح مصر.

تم تسليم الموظف لأقاربه بعد تعدهم برعايته».

شر البلية ليس ما يضحك. شرها هو شرها فقط.

ربما حق لكل الموظفين فى مصر أن يجنوا، لكن انتحال أو توهم حالة ما أو تقمص شخصية نابليون وفى توقيت المئوية الثانية للغزو البونابرتى لبلادنا، الذى يدعونا البعض إلى فحص وبحث مآثره و"إيجابياته" و"انعكاساته" وشقوتنا التى كانت ستكون لولاه.. وشقوتنا "الجاهلة" "المتعصبة" (والتعريفات الجديدة لأكثر معجم العربية بدأت تترى فى مقالات لكبار الكتاب والمثقفين منذ فترة) التى تضاعفت سلبياته فى العصر الحاضر لأنه لم يدم لأكثر من سنوات ثلاث فحسب - أى لا شىء بحساب تاريخ الشعوب، كما يؤمن المسئولون الرسميون عن الثقافة فى هذا البلد - بلدنا.. كل هذا يجعل الموظف المذكور فى الخبر أعلاه، الذى نشرته جريدة الوفد منذ فترة قصيرة مواطناً أشك نوعا

فى درجة غيبوبته العقلية- اجتماعيا كما يحاول الخبر الإيحاء بقوة، وأتصور أن الباحثين لابد أن يقوموا بدراسات جادة تعتمد تحليل المضمون أو ماشاءوا من أساليب، فربما اكتشفنا ولو متأخرا العلاقة السببية بين الهوس الكروى "الموجه" لدى الشعب المصرى وبين الحملة الفرنسية الغازية على مصر..

فلنجتهد!

أولا: أحب أن أعترف بأننى لست باحثة تاريخية وأقر - فى ذات الوقت- أننى لم أقرأ كتاب "وصف مصر" وإن كنت قرأت فقرات مقتطفة على لسان ماسبيرو وغيره فى كتب أخرى مثل "أثينا السوداء" لمارتن بيرنال الذى سبق أن قدمت له عرضاً (قبل ترجمته) فى أدب ونقد.

ثانيا: أتحرك فى مقالى هذا الذى اعتمد أسلوب استقصاء ومحاولة تحليل شذرات معلوماتية مشتقاة فى الأغلب الأعم من كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد صوب مادونه التاريخ.. ولا أعرف كم تاريخاً هناك؟.. لم أقرأ المناهج الدراسية (وخاصة مادة التاريخ) فى المدارس الفرنسية الخاص منها والعام - أى مدارس فرنسا.. لأعرف إن كان ثمة تاريخ آخر بعد أن كدنا نؤمن بألا بديل لحقيقة أن «التاريخ دائما يكتبه المنتصرون».

لكنى تعودت - من القليل من التاريخ الفرعونى والأيوبى والمملوكى والانجليزى والصينى الذى درسته فى المدارس - تعودت أن أصدق الموتي.. لا الأحياء.

وليست هذه سخرية. فنابليون ميت وإدوارد سعيد حى .. وسليمان الحلبى ميت.. أنا أصدق من لا يحتاج أن يكذب.. وفئة إضافية مستثناه لا تكذب وإن "احتاجت"، وموت سليمان ليس كموت بونابرت فلنحاول أن نصدق تاريخ "المقتولين".. ولو كان القتلة هم المنتصرون.

- بداءه لم يعد لغزاً أن الدور الفرنسى فى القيام بمهمة "تحضيرية" لأمم كثيرة فى الشرق بل وحتى فك شفرة لغة كتاب الزند أفستا (الزرادشتي) المقدس وبروز العاصمة الفرنسية كمركز للدراسات السانسكريتية (اللغة الهندية القديمة) فى أوائل القرن التاسع عشر واهتمام نابليون بالشرق عموماً كان مصدره القلق من الدور الإنجليزى فى الهند، وعليه فالمثقف المصرى غير المتخصص فى التاريخ يعرف يقينا أن مصر كانت بحكم ما يمكن اعتباره "الحتمية الجغرافية" مطمعاً دائما - كما تعلمنا من المدارس - يهيل له لعاب الجميع.

كان قدر مصر أن يُستولى (بضم الياء) عليها مثلما حظيت بأن يطأها عظماء سابقون فى التاريخ كالاسكندر (الذى كانت مراهقة نابليون وقراءته المبكرة دالة على استلهامه كما يؤكد التاريخيون) وخاصة أن الهوس النابليونى ببلادنا والمنطقة العربية تداخلت أسبابه وانعكاساته ومظاهره ما بين تلخيص نابليون لكتاب Histaire des Arabes لمارينى وذكرى انتصاراته فى إيطاليا عام ١٧٩٧، أى قبل غزوه لمصر مباشرة فى العام التالى، وهى الانتصارات التى أفرزت وقتها معاهدة كامبو فورميو ونبهته للسحر القديم للشرق "المتخيل" بالإضافة لقناعة هتلر القرن التاسع عشر بمقولة تاليران أن «الظروف الحالية تحتم الاتجاه نحو مستعمرات جديدة والتصدى لبريطانيا بالأسبقية فى المنطقة».

لكن الانبهار لم يكن بالإسكندرية فقط وإنما أيضاً- أى لدى بونابرت كما تذكر المراجع التاريخية

الأجنبية- بقيصرٍ وأفلاطون وسولون وفيثاغورس. ولكن الشرق من حيث هو شرق لم يكن أبداً "نقيا" أو غير مشروط" على مستوى نظرة الآخر الأوروبى له. وإدوار سعيد يقر أنه دائماً كان هناك شرقان: شرق متخيل ، فرويدى أو شبنجلرى أو داروينى، وشرق آخر يخضع لنظرة عنصرية مسبقة. أما الشرق الرافض بعزة وبعنف لكل محاولات "تحضيره"- غزوا فهو ما لم يفلح الأديب الفرنسى الكبير فلوبير ولانيرڤال ولا غيرهم وحتى فيلق الباحثين والمتخصصين المرافقين للحملة فى فهمه، فطالما أن الشرق كان عبارة عن مجموعة من القيم التى لا ترتبط ببعضها ولا حتى بواقع احتياجاته هو (أى الشرق) وإنما بأنموذج الروابط التى كانت قائمة فعلا - فى مرحلة ما من تطوره- بينه وبين الماضى الأوروبى ككل فلا معنى لفهم احتياجاته أو احترامها تماماً كما قال لى بعض الأمريكيين لدى زيارتى للولايات المتحدة، وذهولى من عدم معرفة رجل الشارع العادى أين تقع الخرطوم.. (بل إن طالبة كانت معى بالمدرسة أجابت المدرس مرة بإزاء سؤاله عن عاصمة مصر أنها إسرائيل - وكانت فى الخامسة عشرة من العمر) أقول إنهم إزاء ذهولى اعترفوا: «الأمريكى العادى يشعر أنه سيد العالم ولا يمه سوى حديقة منزله وسيارته وعطلة نهاية الأسبوع وكلبه!». كلبه أهم منك عزيزى القارئ- أستميحك عذرا- ومنى.

هذه النظرة أو الموقف من هذا النوع ضمن استشراق القرن الثامن عشر والتاسع عشر، لم يكن مستغربا أن يفرز المزيد من الرؤى الاستعلائية الاستعمارية. وفي كل الأحوال التكريس لقناعة التفوق التى سيطرت على الرؤى التقييمية للشرق فى كتابات فلوبير، ولين، وربنان الذى رسخ لديهم جميعاً اليقين الذى لا يتزحزح بأن الغربيين أرقى من الشرقيين كما ينضح كتاب "Manners and customs of the Modern Egyptions" لصابحه لين..

الشرق الذى عرفه الغرب الأوروبى نتيجة الحملة الفرنسية إذن هو الشرق الذى أتى به رجال الحملة فى ذهنهم. أى الذى حملوه معهم من بلادهم المختلفة بحيث لم تضف مشاهدات الواقع سوى الشىء الضئيل - والصادم لهم حضاريا أيضاً. وأقصد الصدمة هنا بمعنى الاختلاف وليس بأى معنى قيمى- وحتى هذا الشىء الضئيل تمت ترجمته ليسهل تمثله واستيعابه ضمن الخطاب الاستعمارى، أى خطاب نابليون فى مصر والذى كان كل من كتاب Desiption de l'Egypt و Imstut.d Egypt الذى أنشأه نابليون أبرز أدوات سيطرته إلى الحد الذى جعل الكاتب الفرنسى الشهير ڤيكتور هوجو يصف نابليون بـ "محمد الغرب" كما يقول إدوار سعيد - سباً فى الرسول ومدحاً فى بونابرت- بعدما رأى نجاح الأخير فى خداع بعض المشايخ عقب الاحتلال بأنه لا ينوى شراً بدينهم ثم بال عسكره بعد ذلك فى قلب محراب أحد أهم المؤسسات التى تثمل هذا الدين فى مصر ومعهم خيولهم .

Bisarre Jouissances

اللعب الشاذ للشرقيين!... هكذا كان الكتاب الفرنسيون يعقلون على مشاهد الشحاذين والحواة ممن يستعينون بالقرود أو غيرها من حيوانات فى ممارسة ألعاب فى شوارع القاهرة للتكسب.. وهكذا علق فلوبير مرة فى السوق..

وفلوبير عندما أتى إلى مصر أقام علاقة مع فتاة هوى كان اسمها "كُشك هاتم" يقال إنها من أوحت له بنموذج الأنثى فى كل من "سالومية" و"سالامبو".

ونجد لدى سرد أوصاف أثناء النموذج ما يؤكد على أنها المرأة الحسية تماماً- دون أن تنفعل هى - البريئة بشبقها ولم يمسسها التحضر والتى يجتمع لديها أو يتساوى عندها الجميل والقبيح ولا تحركها رقة أو عنف ولا تشعر بوجود الطرف الآخر فى العلاقة الجنسية إلى حد أن فلوبير سمح لنفسه أن يقول - مُعمماً - «المرأة الشرقية ليست أكثر من آلة إذ لا تميز بين رجل وآخر».

هكذا.. لأن ساقطة تحترف بيع جسدها بأجر لم تستجب له وهو يدرسها- معملياً- وربما لأنه هو من كان محبطاً (بكسر الباء)، إذ أننا لم نسمع أبداً "كشك هانم" يخرج علينا بمقولة عن ميكانيكية المرأة الشرقية- كل نساء الشرق هكذا فى سلة واحدة!!

هذا رغم اعترافه أنه كلما ركز على التفاصيل فى أى مشهد فى الشرق، كلما فهم المجموع كله بدرجة أقل ثم أن القطع المختلفة لما يبدو كلعبة من قطع الصور- والكلام له - تسقط فى مكانها نفسه.

نحن هنا إذن أمام اعتراف كامل بحالة من الاستغلال وعدم القدرة على فك شفرة الآخر- رغم فك حجر رشد- ونيرفال لم يكن بأفضل حالاً رغم أنه أقام علاقة مع سيدة تدعى زينب كما أثبتت المراجع لكنه آمن- على طريقته- باختزال الثقافة المصرية فى كلمتين يذكرهما إدوارد سعيد بأنها "طيب" و"مفيش" إذ يقرر نيرفال صراحة أنه يرى فى الشرق ما أسماه Le pays des ieues et de l'illusianأو «بلاد الأحلام والوهم».

لهذا يتبدى الاستشراق كظاهرة - فى نشأته على الأقل - كاستجابة للثقافة المنتجة له أكثر من الثقافة التى يدعى مخاطبتها أو محاولة ترجمتها وفهمها ولهذا مثلا نجد "وصف مصر" فى نظر إدوارد سعيد من حيث هو مشروع يطمح إلى انتزاع التاريخ المصرى أو حتى الشرقى كتاريخ له تماسكه وآلياته وهويته وحسه الخاص بهدف جعله يتماهى أو يسعى لإيجاد مشروعيته فى مايسمى التاريخ العالمى تلك الكلمة الأكثر تهذيبا فى سياق الامبراطوريات الاستعمارية للقرن الثامن عشر والتاسع عشر "للتاريخ الأوروبي" وذلك لأن الاستشراق فى جذوره وفق تحليل سعيد ماهو إلا رؤية سياسية للواقع تقوم أبنيته على تشجيع الاختلاف بين ماهو مألوف أى الشرق/ الآخر.

وطالما تم "تحضير" مصر بما وصفه شارلى رو بإدارة حكيمة مستنيرة يمكنها بعد هذا القيام بدور "تحضيرى" مماثل يشع أشعته على جيرانها الشرقيين وأدوات نابليون فى هذا هى بالضبط أعضاء Imstitut d,Egyptالذى أنشأه و"وصف مصر" و(تشمل الغرائب المثيرة المصرية ما لاحظه بعض الدارسين من حرص فرنسا على الإفادة من التحنيط لتحنيط فرسانها الذين يسقطون فى المعارك) ويتحدث تي. إي. لورانس عن "العرب المثيرين للغرابة" فى خطاب يبعثه لـ ف. و ريتشاردز (القرن الحالى وتحديدا عام ١٩١٨) فيقول.

«دون أن أشاركهم وجهة نظرهم على أى نحو، اعتقد أن بإمكانى أن أفهمها بما يكفى لأنظر لنفسى وإلى غيرى من الأجانب من موقعهم ودون أن أدينها. أعرف أننى غريب بالنسبة لهم.. ودائماً سأظل لكن لا يمكننى أن أعتقد أنهم أسوأ (لهذا) مثلما لا أستطيع أن أتغير وفقا لطرائقهم».

ورغم هذا التسامح الظاهرى الذى نكاد نحترمه إذ نوشك أن نصدقه يبيح تي. إى .لورانس لنفسه نفس حزمة التعميمات القديمة المنطلقة من منظومته القيمية إذ يتحدث عن الزهد الذى يبلغ حد

"الجدب" (لانفهم كيف) على مستوى اقتناء الماديات وكيف أن ذلك يتسبب فى الجدب الأخلاقى دون أن يشعر أن عليه عبء توضيح ما يبدو واضحاً له وحده!

لعل هذه المقتطفات لا تقدم مفاجأة للقارئ الذى لازال ممتلئا بالوعى التاريخى الكافى الذى لا يجعله يتهلل أمام الولع الفرنسى بمصر الذى أدى إلى تنظيم احتفالية مرور مائتى عام على ما يظن أن نابليون دشن له عندما اقتربت سفنه من ميناء الإسكندرية فى ١٧٩٨. وعموماً هى لا تعدو أن تكون مدخلاً سريعا لرأى ثابت وقائم وأفخر- للمرة الأولى- أنه "مسبق" دون أن أدعى التبرؤ من هذه الكلمة الأخيرة، ولعل "أسبقية" الموقف هنا شرعيتها تاريخية وطنية إن كان لابد من شفيع فلماذا أكتب ما أكتب؟

الإجابة: لأننى مصرية.

بعد هذا يأتى أى شىء وكل شىء.

يتصور مثلا بعض الإعلاميين المصريين المقيمين فى فرنسا أنهم يخلعون الشرعية على احتفاليات الحملة الفرنسية فى بلدنا بأن يوردون اسم د. طه حسين فى سياق الدعوة لاحتفال مشابه لمرور ١٥٠ عاما على بدء العلاقات المصرية الفرنسية منذ الغزوة ورغم حساسيات الوضع الاستعمارى الذى كانت مصر تعانى منه كثيرا فى مرحلته وهم فى هذا لا يختلفون عن المسئولين الرسميين الذين يتوهمون أن سفر رئيس الدولة لفرنسا قريبا لابد وأن يخرس كل الألسنة المتطاولة التى تعجز عقول أصحابها عن فهم وتقدير ظاهرة اللقاح الثقافى بين الشرق والغرب والتى جسدتها الغزوة البونابرتية ذات قرن. بل ويبلغ الأمر ببعض كبار التاريخيين المصريين أن يقول متسائلا: «لماذا نركز على الوجه السياسى وهو أسوأ الوجوه للاحتفال فى العلاقات المصرية الفرنسية وتاريخه غير مشرف؟»

ونكاد نضرب كفاً بكف إزاء هذا السؤال الذى لا نفهم كيف يوجه للمستعمر (بفتح الميم) وليس للغازى ثم من الذى اختار ذلك الوجه دون غيره وكرس له أساساً للعلاقات بدءا بالملك لويس التاسع والحملة الصليبية عام ١٢٤٩ وانتهاء بما حدث فى حرب ١٩٥٦ والدور الفرنسى الرائد فيها؟

وما الذى يملك أن يقوله أى تاريخى- مهما كانت موضوعيته- إزاء السمسرة الأثرية التى أعطت الإنجليز حجر رشيد لأنهم لم يعرفوا قيمته أو ماذا يمكن أن يقال فى سرقات القنصل دورڤيدييه الذى حول الكثير والكثير من آثار مصر لمتحف اللوڤر الذى يقال إن به وحده ما يقرب من خمسة الاف قطعة آثار منهوبة؟ حتى إن أحد الأصدقاء الأوروبيين قال- بعد زيارة لمتاحف السرقات فى أمريكا مثلا عندما سألته إن كان هذا قد شجعه على زيارة بلدنا- قال «ولماذا لقد رأيت كل ما أريد هنا؟».

وأرجو ألا يكون من بين القراء من يشارك وزير الثقافة الرأى الذى عبر عنه فى معرض للكتاب منذ سنوات أن «كتر خيرهم بيحترموا اثارنا ويحافظوا عليها كويس»!

ما المؤلم إذن فى الموضوع؟

المؤلم بحق هو رائحة التبرير- رغم تراجع المجندين لها بطيئاً- التى تفوح من كتابات ومنطق العديد من المثقفين. هذه الرائحة نشمها مثلا بوضوح معلن فى الإدعاء الكاذب والآثم على لسان أحد الشعراء «أننا - هكذا معشر المصريين شئننا أم أبَينا - ندين للفرنسين بالكثير» حتى إنه يومئ بسخرية إلى كلمات الشهيد محمد كريم للفرنسيين بكل إباء وشمم: إن مصر بلاد السلطان وليس

للفرنسيين أو سواهم شيء فيها فاذهبوا إلى حال سبيلكم».

طبعا قد نكون مجتمعا منافقا لكن منذ متى كان هذا يعطى أى أحد حق السخرية من كل ما يمثل القيمة الحقيقية ليس فقط لتاريخ نضالات الشعب المصرى ولكن لمبدأ الحياة نفسه؟.

وإذا كنا نتفق مع هؤلاء البعض فى نقاط محددة مثل انتقادهم لتوصيف من نوع «الوضع الشرعي.. لأنه دعوة لانفصالها (أى مصر) عن تركيا. كما جاء فى مقالاتهم الناقدة لتخاذل مواقف بعض الوطنيين أمثال أستاذ الجيل أحمد لطفى السيد وتذبذبهم بين كلمتى الاستقلال التام والاستقلال الكامل أى إذا كان لنا أن نشاطرهم الاستياء من الربط العقيم لدى العقلية المصرية وقتها بين ماهو شرعي(!!) وبين الاستقلال وحق الشعوب ألا تحتل وهم أنفسهم يعزون هذا إلى عدم نضوج الوعى القومى المصرى حتى ذلك الوقت (يبدو أننا يجب أن نمتن لنابليون على انضاجه!) فما الذى يبرر مقولة متوازية فى خلطها البائن ثم تراجعها الأكثر بينونة عن نفسها لدى مؤرخ مصرى كبير يقول - وبلده ليس مستعمرا مثلما كانت أيام أحمد لطفى السيد- «نحن نحتفى ولا نحتفل» على غرار برنامج "لغتنا الجميلة" الذى يتبع منهج «قل كذا ولا تقل كذا..»؟

تقول كاتبة مرموقة أحترم كتاباتها وسافرت مؤخراً إلى فرنسا وتنفى تماما أن يكون لسفرتها الجماعية أية علاقة بالتجاوب مع الاحتفالية ولكن حتى لا ترهق نفسها بالإدعاء أن سوء التوقيت وراء المصادفة «لينبط كل من هاج وماج وأرغى وأزبد.. واتهم المسافرين فى شرفهم الوطنى..»

كلمتان وحيدتان أحب أن أقولهما للكاتبة الفاضلة.

سيدتى من الصعب جدا أن "ينبط" ٦٠ مليون مواطن مصرى لا تشكل النخبة المثقفة فيه إلا هامشا محدوداً ومن هذا الهامش نبت هامش آخر هو من اختار أو رضى السفر..

لا مجال لأن نشمت بأحد حتى ولو كان قد حظى بسوء معاملة لا يبرر فى بلاد "الغاليين" كما يصف الفرنسيون أنفسهم لكن أؤكد لك أننا أيضاً شرفاء لا نكتب أو ندين قبل التيقن من المصادر والمصادر فى حالتك وغيرك المركز الثقافى الفرنسى.

والسؤال الآخر الذى يحيرنى فعلا وأتمنى له إجابة سيدتى «هل إذا انبط غالبية أبناء شعبنا تظلين وحدك واقفة أم يشق الأمر عليك؟». بل هل تتمن لهذا الشعب- لن أدعى الحديث باسمه كما فعل الشاعر الكاتب الكبير بالأهرام - فى عمومه وفقط إذا لم اصطدم بموقفك- أن "ينبط" حقاً؟..

طبعاً محزن بلا حدود أن يعلن شاعر كبير أنه لا يرى عاراً فى أن نحتفل بالمزايا المئوية للحملة الفرنسية وليس فى هذا - حسب كلماته - ما يجرح الشعور القومى». المحزن أننى أصدق أن هناك من يصدق هذا ولا يردده فقط.

يا معشر المثقفين الذين يختلفون معى أسأل هل انضمامى كعميلة للموساد أو أى جهاز مخابرات آخر هو وحده الذى يجرح الشعور القومى أماما دون ذلك فلا؟

أم أن للحقيقة- كما يردد الكثيرون- أكثر من وجه استناداً لتلك القصة السخيفة القديمة ذات الجذور الصينية وإن كنت أشك أنها عربية الأصل والتى تجعل "الحقيقة" شيئاً مختلفا فى كل مرة يحاول أشخاص مختلفون الإمساك بجزء من جسم الفيل.. وفى نهاية الأمر يتضح رغم اختلاف الرؤى نتيجة إمساك ذيل أو أذن والتصورات المختلفة المرتبطة بتلك الإيحاءات أنه فيل.. أحد لم ينتبه للجانب

الآخر.. "حقيقة" أنه فيل وليس أرنبا أو قطة. لست أمزج.

ولا أعظ.. لكن أليست الحقيقة ذلك الشيء المكتفى بنفسه الذى لا يبحث عن متكأ أو مخبأ.. هى المحتاج إليها لا تحتاج إلا من يؤمن بها ويعلنها..

حقيقة لويس التاسع ونابليون ودخول الإنجليز مصر واحتلال إسرائيل لفلسطين.. حقيقة واحدة.. كيف يمكن الفصل فى أى وقت بين جزئيات ومراحلها لمجرد اختلاف اسم الغازى أو أن إحداها رمت لنا بطريق الصدفة والغزو بمطبعة إلى ملك أحد التأكيد على استمرار حرماننا من نفحتها العظيمة لولا إطلالة سارى عسكر؟

أسأل المتحمسين للاحتفالية تحديدا إذ يزعجوننا منذ فترة إعلاميا هل تؤمنون حقاً بما تكتبون أم تحاولون الدفاع عما تفعلون لأن لهذا الأولوية فيرتبك منطقكم ومعه الكتابة؟

وأخيراً أقول إذا كان لابد من الاحتفال بأى شيء فلماذا لا يكون العام المقبل- أى زحزحة التاريخ بعيدا عن ذاكرتنا التى يتهمها أحد المفكرين الجامعيين بالحساسية.. وبالطبع أقول نعم نحن حساسون وحساسات..

ثم لماذا لم نطالب فرنسا بالاعتذار مثلما تفعل كل الأمم التى لا ترضى لكرامتها أن تظل موطوءة حتى وإن قال قائل لكن فرنسا الآن معتدلة كثيرا إزاء قضية الشرق الأوسط ونحتاجها لتحقيق بعض التوزان فى وجه الغول الأمريكي.. أقول وما علاقة هذا بالكرامة وهل نحن أقل من الاسرائيليين أو اليابانيين أو غيرهم؟

وأيضاً أقول سلاماً لك يا سليمان الحلبى ومحمد كريم وعبد الوهاب الشبراوى وسليمان الجوسقى ويوسف المصيلحى وأحمد الشرقاوى أنتم و٤ آلاف شهيد صعدوا - لم يسقطوا - فى ثورة القاهرة الأولى وإلى الألوف التى سقطت غير معلومة العدد أو الأسماء فى ثورتنا الثانية وفى عكا بالشام فى فترة ثلاث سنوات لا أكثر.

رغم دواعى السياسة الخارجية.

والمشيئة الفرانكفونية

وكل التبريرات والإدعاءات وغيرها من أمور لا علاقة لها - ولن تكون يوماً ذات علاقة بالحقيقة.

إليكم نعتذر.. ونعتذر ونعتذر.

ملف م

سينما فرانكوفون

أحمد عبد العال

(١)

لا شك أن الحملة الفرنسية على مصر فى يوليو ١٧٩٨م كانت عملاً عسكرياً، عدواناً سافراً قامت به فرنسا ضد مصر ، وربما كان من المفيد أن نذكر لمن يدعون النسيان، ونتذكر معهم ، أن القوة العسكرية التى ارسلتها فرنسا بقيادة "نابليون بونابرت" لفتح واحتلال مصر ، كانت تتكون من (ثلاث عشرة بارجة تحمل فيما بينها ١.٢٦ مدفعاً، و٤٢ فرقاطة ومركبا خفيفا وزورق بريد، و١٣٠ ناقلة، ونحو ١٧٠٠٠ جندي، ومثلهم من الملاحين والجنود، وأكثر من ١٠٠٠ قطعة من مدفعية الميدان، و١٠٠٠٠٠ قطعة من الذخيرة ، و٥٦٧ عربة و٧٠٠ حصان)(١).

وقد انضم إلى هذا الأسطول ثلاث قوافل من جنوه وأجاكسيو وشفتيافكيا وبها بلغ مجموع الجنود (٥٥٠٠٠ جندي، ومجموع السفن قرابة ٤٠٠ سفينة)(٢) وحملة عسكرية بهذا الحجم من الجنود والعتاد وموجهة من دولة إلى دولة أخري، لم تكن للتنزة أو القيام بزيارة للتعارف ، وإنما هى حرب لا لبس فيها والمتيقن أن فرنسا كانت تسعى من حملتها العسكرية ضد مصر إلى تحقيق أهداف ومكاسب ارتضتها لها ، ودفاعا عن مصالحها والتى رأت معها أن الخيار العسكرى على فداحته وتكلفته السبيل الأكثر جدوى والأقل ثمناً.

وأيا كان الأمر، فإن وزارة الخارجية الفرنسية أوفدت فى وقت مبكر على قيام الحملة البارون "دتوت" عام ١٧٧٧ فى مهمة سرية لشرقى البحر المتوسط،

ومن الناحية الرسمية فقد كلف القيام بالتفتيش على المؤسسات القنصلية والتجارية الفرنسية فى شرقى البحر المتوسط وأما مهمته السرية والأخطر فكانت (استطلاع إمكانية الاستيلاء على مصر وإحالتها إلى مستعمرة فرنسية)(٣).

والذى لا شك فيه – أيضاً – أن نتائج الحملة الفرنسية على مصر ، بكل أبعادها وأثارها، لم تنته بنهاية الحملة ورحيل الجنود الفرنسيين عن بر مصر (يستفاد من المصادر الرسمية أن لجنة العلوم والفنون المرافقة للحملة الفرنسية كانت مؤلفة من ١٦٧ شخصاً، وأكبر قوة فى اللجنة هى قوة المهندسين المدنيين (تسعة عشر) والمساحين ورسامى الخرائط (ستة عشر)، وكان هناك، رجال أكثر كفاءة من هؤلاء بين الفلكيين والنباتيين والجراحيين والكيمائيين والأثريين والمدرسين والمترجمين ، على أن ألمع علماء الحملة كانوا من الرياضيين والكيمائيين وعلماء المعادن والحيوان، ومن خير من وقع عليهم الاختيار المصوران "دنون" ، و"دوتيرتر" والمعمارى "بلزاك")(٤)، ومن هنا يمكننا أن نتفهم كثافة الحضور العلمى والثقافى للحملة الفرنسية على مصر – إذا جاز لنا هذا التعبير – وأسباب بقائه واستمراره.

وهذا الاختيار الدقيق الذى ينم عن عناية شديدة وحرص فائق لرجال الحملة من العلميين الفرنسيين من أهل المعرفة والتخصص العلمى ، لابد أن يستلفت الانتباه إلى مغزاه ، والأهداف التى سعت لها فرنسا من وراء وجودهم بين الجنود ، ومباشرة مهامهم التى جاءوا من أجلها ، وهو ما يقودنا – دون عناء – إلى الأهداف البعيدة للحملة الفرنسية والتى لم يعلن عنها فى حينه، وأن الجنود والمدافع والناقلات والفرقاطات لم يأتوا إلى مصر، إلا لكى يمكنوا هؤلاء العلميين الفرنسيين من دراسة مصر، والإطلاع على شئونها إطلاعاً مباشراً وحياً، ومن ثم تأصيل حضور فرنسا حضارياً وثقافياً، وهو ما اصطلح على تسميته بالفرانكوفنيه، أى الشعوب غير الفرنسية الناطقة بالفرنسية أو غير الناطقة بالفرنسية على حد سواء، وذلك فيما لو استخدمنا الاصطلاح للتعبير عن مراميه الدال عليها.

واعتباراً من هذا التاريخ ، يمكن القول إن الحياة الثقافية والفكرية فى مصر، قد خصبت – ولأول مرة – بنتاجات الحضور الحضارى لفرنسا ، وفيما يمكن الاستدلال عليه فى مجالات، التعليم والثقافة والحياة الفكرية على وجه عام.

(٢)

فإذا ما أضفنا إلى ذلك، (ما حملته السفينة الحديثة الفرنسية فى ربيع عام

١٨٢٦م "لاترويت" لأول بعثة من طلاب مصر إلى فرنسا وتحت إشراف الشيخ "رفاعة الطهطاوى"(٥)، لأمكننا أن ندرك أن السنوات الفاصلة بين لقاء فرنسا بمصر عسكريا فى يوليو من عام ١٧٩٨م، قد أسفر وفى أقل من ثلاثين عاماً عن أول لقاء بين مصر وفرنسا فى ربيع ١٨٢٦، والذى تم بموجبه تأسيس أول طليعة أو نخبة من المبعوثين المصريين، الذين أمضوا قرابة خمس سنوات فى فرنسا، يتلقون العلم والمعرفة على يد أساتذتهم الفرنسيين فى الفترة من عام ١٨٢٦م وحتى عودتهم لمصر عام ١٨٣١م، وبذلك يكتمل لقاء فرنسا بمصر عسكريا فى ١٧٩٨م، وحضاريا فى ١٨٢٦م، ويتاح لفرنسا هذا الحضور القوى والممتد فى الحياة الثقافية والفكرية فى مصر ، وفى تلك المرحلة من تاريخها المعاصر من بدايات القرن الثامن عشرة حتى يومنا هذا.

وقد ضمت هذه البعثة أربعة وأربعين طالباً (أحد عشر طالباً لدراسة أساليب الإدارة العسكرية والمدنية والسياسية، وثمانية لتعلم فن البحر والهندسة العسكرية والمدفعية، واثنين لاستقصاء علم الطب والجراحة، وخمسة لدراسة الزراعة والمعادن والتاريخ الطبيعي، وأربعة لدراسة العلوم الكيميائية، وأربعة لدراسة فن الأيدروليك وصب المعادن، وثلاثة لدراسة الحفر فى المعادن والطباعة، وواحد للترجمة ، وآخر للعمارة، وقد أضطر خمسة من أعضاء البعثة إلى العودة لأسباب بعضها صحى والبعض الآخر يتعلق بعدم الكفاءة وقلة الأهلية)(٦).

وقد أخذ الطلاب يتواردون إلى فرنسا فى كل عام وينضمون إلى طلاب البعثة الأولى (فبلغ عدد الذين قدموا إليها فى طلب العلم من سنة ١٨٢٧م إلى سنة ١٨٣٣م نحو ستين (٦٠) طالبا وقد تخصص أربعون (٤٠) منهم لدراسة العلوم الآلية (الميكانيكية)، وأثنا عشر لدراسة الطب وإذا ضممنا إلى هؤلاء الطلاب، سبعة من الحبشان وثلاثة من أبناء الذوات، فإن مجموع طلاب البعثة حتى تلك السنة يبلغ (١١٤) مائة وأربعة عشر طالباً)(٧).

فماذا كانت نتائج هذه البعثات؟ وما هى الأعمال والمهام التى كلف بها هؤلاء المبعوثين بعد عودتهم من فرنسا.

ولا يسعنى فى هذا المقام إلا أن أورد أسماء بعض النابغيين: **عبدى بك ومختار بك وقد تولى أحدهما رياسة مجلس الحكومة والآخر إدارة المعارف العامة، وحسن بك الذى عهدت إليه نظارة البحرية، وأرتين بك وخسروا أفندى ويشغل أحدهما الآن المنصب الأول لكتابة السر والترجمة لسمو الوالى والآخر المنصب الثانى لها، وأمين بك مدير فاوريقة ملح البارود، واسطفان افندى عضو مجلس الحكومة، والشيخ رفاعة رافع أستاذ التاريخ والجغرافيا ثم**

ناظر مدرسة الترجمة، ومظهر ومصطفى المهندسان، ومحمد بيومى أستاذ الرياضيات، وحسن الوردانى ومحمد راد ومحمد إسماعيل المعلمون فى النقش والزخرفة والرسم، وأحمد يوسف مدير دار الغرب (المصربخانة أى سك العملة) ومحمد نافع وأحمد الرشيدى وغيرهما من الأطباء الأساتذة بمدرسة القصر العينى ، وحسين الرشيدى مدير معمل الصيدلة ، وغير هؤلاء كثيرون منهم المدفعيون، ومنهم الموظفون، ومنهم المزارعون)(٨).

ولسنا نخص بالذكر إلى ما قاموا ولايزالون يقومون به يوميا من جزيل الخدمة وجزيل الأفادة، وإنما (**نخص بالذكر ثمرة من الثمار الغضبة فازت فرنسا باجتنائها من وراء البعثة المصرية، ألا وهى نشر اللغة الفرنسية والنفوذ الفرنسى فى مصر**).(٩)

وإذا عرفنا أن الجامعة المصرية التى افتتحت رسميا فى ٢١ ديسمبر ١٩٠٨م ، قد أوفدت أول بعثة من طلابها إلى أوروبا فى ٢٠ ديسمبر ١٩١٥ ، وكان عددهم تسعة (٩) طلاب ، وأن فرنسا استأثرت منهم - وحدها - بستة (٦) طلاب هم: (الشيخ أحمد ضيف ويدرس آداب اللغة الفرنسية والشيخ طه حسين ويدرس التاريخ، وجلال أفندى شعيب ويدرس التاريخ، وحسن أفندى الديوانى ويدرس علم وظائف الأعضاء وعلم الحياة ، ومحمد أفندى سلطان ويدرس العلوم الاقتصادية والسياسية، والدكتور محمد والى ويدرس علم الصحة والحشرات الوبائية)(١٠) أما طلاب بعثة انجلترا فهما "عبد الرحمن أفندى فكرى" ويدرس علم تقويم البلدان و"يوسف أفندى نور الدين" ويدرس علم الطبيعة، وفى سويسرا كان "على أفندى توفيق شوشة " يدرس الكيمياء العضوية.
ومعنى ذلك، أن التعليم الجامعى فى مصر، منذ نشأته فى بداياته الأولي، كان أميل إلى فرنسا دون غيرها من الدول الأوروبية الأخري، وأن ثمة انحياز أو قبول - له اسبابه ومبرراته - بالاقتراب من فرنسا ، والتواصل - طواعية - مع دورها ووجودها على المستويين الحضارى والثقافي.

ونخلص من هذا كله، بنتيجة محددة وواضحة، وهى أن وجود فرنسا بالمعنى الحضارى والفكرى فى الحياة الثقافية المعاصرة بمصر ، ذو طابع مؤسسى وهو يستند فى قوته وفاعليته إلى أرضية تاريخية أبقت عليه وحفظت له استمراره وبقاءه.

(٣)

وإذا كان لقاء مصر بأوروبا فى تلك الفترة من تاريخها المعاصر من بدايات القرن الثامن عشر، قد اتخذ شكلاً عسكريا وعملاً عدوانيا من أعمال الحرب

قامت به فرنسا بجنودها ومعداتها تحت قيادة "نابليون بونابرت" فان التاريخ قد اوكل إليها منفردة القيام بدور الآخر والوافد القادم من أوروبا قبالة البحر المتوسط بكل ثقله وإنجازاته ومكتسباته ، والذى كان لحضوره ولقاء المصريين به، وقع الصدمة الكاشفة لفداحة الوجود فى الحياة بشروط التخلف والقهر والعجز.

إن ما يضفى على الدور الحضارى لفرنسا تلك الخصوصية المتفردة، إنما هى نتاج طبيعى ومتسق مع الحالة الذهنية التى فرضتها الحملة الفرنسية فرضا على المصريين وما أثارته من تساؤلات وما كشفت عنه من تحديات، ولا يزال الكثير منها – للأسف – قائماً إلى يومنا هذا.

وهذه الحالة الذهنية التى فرضتها الحملة الفرنسية، يمكن أن نوجزها فى شرطين إساسيين ينفى كلاهما الآخر، وهما:

الشرط الأول:

الآخر البديل الذى يقوم بدور النموذج الأفضل والحلم الغائب.

الشرط الثانى:

الأنا أو الذات المدركة للآخر والواعية بحال غيابها – معاً فى آن واحد – بمعنى وعيها بفقدان الفاعلية التى تحقق لها الندية الكاملة فى مواجهة هذا الآخر، والتواجد بالشروط التى ترتضيها، ويرضى عنها ضميرها الأخلاقى والإنسانى.

(٤)

ومن حسن حظ فرنسا، أن السينما تكاد تكون اختراعاً وسبقاً فرنسياً خالصاً فقد تم (أول عرض سينمائى أمام جمهور عام مقابل تذاكر مدفوعة الثمن فى فرنسا – وقبل أى دولة أخرى فى العالم – وكان ذلك يوم السبت ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، فى الصالون الهندى بالمقهى الكبير "جران كافيه" ومقره ١٤ شارع كابوسين بباريس)(١١)، ولم تبدأ العروض السينمائية فى الانتشار خارج فرنسا، لا ابتداء من (فبراير ١٨٩٦)(١٢).

وكان أول ما نشر عن السينما فى مصر (المقال الذى صدر فى الصفحة الأولى من جريدة "الأهرام فى العدد رقم ٥٤٩٨ صباح يوم الخميس ٢٣ ابريل ١٨٩٦، تحت عنوان "السينما توغراف أو التصوير المتحرك)(١٣).

ومن المفارقات المدهشة أن أول تنويه عن إنشاء أول صالة لعرض الأفلام فى مصر، كان باللغة الفرنسية وفى جريدة كانت تصدر باللغة الفرنسية وهى جريدة "لاريفورم"، وقد جاء فى العدد رقم ١٩٨ الصادر عنها صباح يوم الأربعاء ٤ نوفمبر ١٨٩٦ الخبر التالى: (لقد بدأ العمل فى إحدى صالات بورصة طوسون باشا لتركيب أجهزة السينما توغراف وتأمل أن تكون معدة للعمل مساء غد)(١٤)، ثم عاودت نفس الجريدة فى عددها الصادر صباح يوم الجمعة ٦ نوفمبر

١٨٩٦م، نشر أول خبر عن أول عرض سينمائى فى مصر بالإسكندرية (لقد بدأت السينما توغراف عروضها مساء أمس "الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦م" لأول مرة فى الإسكندرية)(١٥) وقد جاء فى جريدة "الأهرام" فى عددها الصادر يوم الاثنين ٩ نوفمبر ١٨٩٦م (أول خبر باللغة العربية عن أول عرض لسينما توغراف بمصر بالإسكندرية)(١٦).

ولكن ما الذى كان يشاهده المصريون ويثير دهشتهم من عروض هذا الاختراع العجيب والذى اطلق عليه "السينما توغراف". ففى العدد الصادر صباح يوم الاثنين ٩ نوفمبر ١٨٩٦م من جريدة "لاريفورم" والتى كانت تصدر باللغة الفرنسية، نجد الإجابة على سؤالنا، حيث جاء فيها ما نصه: (هذه هى قائمة المناظر التى ستعرضها السينما توغراف فى بورصة طوسون: المصارعون، المتجرد من ثيابه، أهالى مدغشقر، غابة بولونيا، الحدادون، رقصة الكان كان) (!).

وقد نشر فى نفس الجريدة وفى العدد الصادر عنها يوم الجمعة ١٣ نوفمبر ١٨٩٦، الخبر التالى: (غدا تقدم السينما توغراف فى بورصة طوسون مناظر جديدة وهى: خروج العمال من محلات برنتان (أى الربيع) فى باريس ، المتلاكمون، صائدات الجمبري، ميدان الأوبرا فى باريس، البحر فى الهافر، حمام ايفيت)(١٧)!

وعلينا أن نرصد – هنا – بوعى وعناية ، أن الخبرات المبكرة والمكتسبة لمشاهدة عروض الأفلام فى مصر كانت صناعة فرنسية، وأن عين المشاهد المصرى – لأول مرة – شاهدت ورأت بعضاً من صور حياة هذا الآخر الوافد، الذى جاءه غازيا محتلا – فى أول الأمر – وها هو الآن يطالعه ويمكنه بواسطة اختراعه العجيب من مشاهدة هذا العالم الذى لم يكتف به من قبل ويمده بصور رؤى سوف تدفعه طواعيه أو مرغماً إلى المقارنة بين حياته هو وحياة هذا الآخر، وبين ما حققه والمتوافر له والمسموح به، وما يتوافر لهذه الآخر من حقوق ومكاسب وإنجازات، فإذا كانت المقارنة غير ممكنة – أساسا – ولصالح هذا الآخر، وفى غير صالحه، ولا تثير لديه سوى الاحساس بالقهر والعجز، استحال هذا الآخر إلى "حلم" مؤرق ومباغت بعد أن حرمه من متعه القبول غير الشروط بواقعه، وقد أفسح له مجالا واسعا – لم يكن قائما من قبل– للتناقض مع هذا الواقع والتمرد عليه، الواقع المهزوم فيه، وبه.

ونقترب أكثر من الصورة ، حتى نتعرف على أهم شريحة من جمهور عروض السينما توغراف، والذين كانوا – تحديدا – من تلاميذ الكليات والمدارس المختلفة بالإسكندرية، فقد جاء العدد الصادر صباح يوم الأربعاء ١٨ نوفمبر ١٨٩٦ من جريدة "لاريفورم" الخبر التالى: (بدأ تلاميذ الكليات والمدارس المختلفة بالإسكندرية من مساء أمس يتجهون لمشاهدة السينما توغراف برفقة

أساتذتهم) (١٨)،. كما أضافت الجريدة (وفكرة اتاحة الفرصة أمام التلاميذ الصغار لمشاهدة هذا التطبيق الرائع للفيزياء فكرة ممتازة)(١٩).

وقد استقبلت القاهرة أول عروض السينما توغراف (يوم السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦م، فى صالة حمام شنيدر بجانب دائرة البرنس حليم باشا.. وكان صاحب الأمتياز "مسيو هنرى ديللو مترو لوجو"(٢١).

(٥)

وهكذا تم تأسيس خبرة مشاهدة العروض الأولى لسينما توغراف للمصريين، على صور ومشاهدات أجنبية على وجه عام، وفرنسية على وجه خاص، وعلى سبيل المثال: (حمامات ميلان، زواج البرنسيس مود فى لندرا (لندن)، الرقص الجافانى (اليابانى)، مساقط مياه الراين فى شافوز، نزاع الأطفال ، شارع السوق بوسطن، مجموعة لاعبى الورق، وصول القطار إلى محطة ليون، هجوم فرقة المدرعات الفرنسية ، موكب البر والخير فى ستوتجارت، التنين يعبر نهر السون، هدم حائط، لاعبو الورق المرشوش) (٢٢).

وقد كان أول تصوير سينمائى لمشاهد مصرية بغرض عرضها بالسينما توغراف كانت بواسطة مصور فرنسي، فقد أوردت جريدة "لاريفورم" فى عددها الصادر يوم الاثنين ٨ مارس ١٨٩٧، الخبر التالى (يصل غدا بالباخرة الفرنسية مسيو بروميو المصور الأول لدار ليمير فى ليون، من أجل تصوير مناظر مصرية، سيتم عرضها بعد ذلك فى السينما توغراف، وقد تم تكليف مسيو ديللو مترو لوجو بمرافقة مسيو بروميو خلال جولته فى مصر)(٢٣).

كما أوردت نفس الجريدة فى عددها الصادر يوم الخميس ٢٠ مايو ١٨٩٧، ما يفيد بعرض المناظر التى صورها مسيو روميو فى مصر (من بين المناظر الجديدة التى تقدمها سينما توغراف ليمير بشارع المحطة نشير إلى المنظرين الآتيين : عائلة قنصل ايطاليا تشرف سينما توغراف الإسكندرية بحضور إحدى حفلاتها ، وراكبو الحمير فى سقارة)(٢٤)، وبذلك استقبلت عروض السينما توغراف بالإسكندرية أول عرض متضمناً مشاهد مصرية فى مصر بواسطة مصدر فرنسي، وكان ذلك فى برنامج يوم السبت ٢٢ مايو ١٨٩٧، وقد تضمن المشاهد التالية (ميدان المحكمة المختلطة (العتبة الخضراء) بالقاهرة، قناطر النيل، عائلة قنصل ايطاليا تشرف سينما توغراف بالإسكندرية)) (٢٥).

كما كان للسينما المصرية مبعوثوها الذين أوفدتهم للخارج لتعلم السينما، ففى عام ١٩٣٣م، تم إيفاد كل من (أحمد بدرخان، موريس كساب لدراسة الإخراج فى باريس، ومحمد عبد العظيم ، وحسن مراد لدراسة التصوير فى برلين)(٢٦).

ولو أظفنا إلى هؤلاء الرواد، زملاءهم الذين شاركوهم فى تأسيس صناعة السينما فى مصر، وأسهموا بدورهم فى دفع عجلة الإنتاج لتلك الصناعة الناشئة ، وجميعهم ينتمون فى تعليمهم إلى دول أجنبية، ومن هؤلاء :(أحمد سالم مخرج ومدير استديو مصر فى المدة من ٣٥ – ١٩٣٨، والذى درس الهندسة فى جامعة كمبردج، ومصطفى والى رئيس قسم الصوت والطبع والتحميض باستديو مصر وسبق له دراسة الصوت فى شركة أوفا بألمانيا، حسنى نجيب مدير عام ستوديو مصر فى المدة ٣٨ – ١٩٥٠م. والذى كان يعمل بالسياحة فى باريس، جمال مدكور مخرج وسبق له دراسة الإخراج والسيناريو والمونتاج فى باريس، ونيازى مصطفى الذى درس السينما فى ألمانيا) (٢٧).

وعلينا ألا نغفل أسماء عشرات من الأجانب من المقيمين بمصر والذين أسهموا فى إنشاء صناعة السينما المصرية، ونذكر منهم على سبيل المثال وليس الحصر : (روبرت شاد فبزج، أنطون بوليزويس، أنجا وميلا، فيريتز كرامب، ميريش، ستراتج)(٢٨)، وغيرهم.

وقد يكون من الأجدر لنا، الأشارة هنا إلى بعض الحقائق بدخول وقيام صناعة السينما فى مصر وذلك على النحو التالى:

(١) إن أول عرض سينمائى فى مصر كان يوم الخميس ٥ نوفبر ١٨٩٦، فى بورصة طوسون بالإسكندرية، وكان صناعة فرنسية.

(٢) وأول عرض سينمائى بالقاهرة كان يوم السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦، فى صالة حمام شنيدر، وكان صناعة فرنسية.

(٣) إن صاحب أول أمتياز لعرض الأفلام تجاريا فى مصر "مسيو هنرى ديللو سترو لوجو"، وكان فرنسياً.

(٤) أول مصور سينمائى وفد إلى مصر بهدف تصور مشاهد سينمائية عن مصر، وبهدف عرضها فى السينما توغراف "مسيو بروميو"، وكان فرنسياً أيضاً.

وعلى ضوء ما سبق، يمكننا القول أن الفرانكوفنية قد وجدت فى السينما – التى هى اختراع فرنسي خالص – المجال الحيوى لها، والاتصال الجماهيرى الواسع، وعلى نحو مبكر وفى ظروف غير تنافسيه لم تتوافر لأية دولة أخرى، وإن بقيت فرنسا رمزاً وممثلاً لهذا الآخر الوافد القادم وبكل ما يثيره من تحديات وإشكاليات على الصعيدين الحضارى والفكري، والأكثر حضوراً فى السينما المصرية.

(٦)

وبما كان "يوسف شاهين" بتاريخه واسهاماته أبرز أبناء جيله ، ومن الذين

اسهموا بنصيب وافر ومتصل فى تطوير السينما المصرية، والأكثر اهتماماً بالتحولات السياسية والاجتماعية التى شهدتها مصر فى الربع الأخير من هذا القرن ، وهو فوق هذا كله من أهم المعقلين السينمائيين على نص المتغيرات ومجريات الأحداث التى عاشتها المنطقة العربية، منذ قيام "السادات" بالتوقيع على اتفاقيات كامب ديفيد فى ١٧ سبتمبر (ايلول) ١٩٧٨ ولازالت.

وعندما دفع الفنان الكبير بفيلمه الهام "عودة الأبن الضال" وفى ختام واحدة من أهم مراحل تاريخه الفني، وأكثر هي خصوبة ، وفى نفس العام الذى أقدم فيه "السادات" على زيارته الشهيرة للقدس المحتلة وقيامه بإلقاء خطابه فى الكنيست الإسرائيلى فى ٢٠ نوفمبر ١٩٧٧، تساءل الكثرون : ماذا بعد؟ وما هى الخيارات المتاحة له؟ وإلى أين ستقوده خطواته القادمة؟ تساؤلات متلاحقة وحقيقية كان مبعثها الترقب من جهة والتوجس من جهة أخري، ذلك أن الصورة التى بدت عليها مصر والمنطقة العربية، فى تلك الفترة، كانت مشحونة بعواصف ورياح، ونذر شر مستطير.

على أن الفنان لم يشأ أن يطيل علينا الانتظار، أو أن تستبد بنا تساؤلاتنا، وسرعان ما قدم اجابته فى فيلمه "إسكندرية ليه" (١٩٧٩م) والذى افتتح به مرحلة جديدة من حياته، وهى المرحلة التى لازالت تفاعلاتها ممتدة وحاكمة لرؤياه ، آخذة به إلى حيث ما تميله عليه من توجهات واجتهادات ، قد يصيب فيها، وقد يخطىء، وقد ضمت من أعماله: "حدوتة مصرية" (١٩٨٣)، "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥)، "اليوم السادس" (١٩٨٦)، "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠)، "المهاجر" (١٩٩٤)، "المصير" (١٩٩٧).

وأفلام هذه المرحلة، جميعها إنتاج مصرى فرنسى مشترك ، واحدها مأخوذ عن راوية فرنسية وقامت ببطولته واحدة من أشهر مطربات فرنسا، والآخر عن الحملة الفرنسية على مصر، والثالث عن مشاركته فى أهم مهرجان للسينما فى العالم والذى يقام فى فرنسا كل عام، وحلم الفوز بجائزته، وهو ما تحقق له ، حيث منح عن أخر أفلامه "المصير" جائزة اليوبيل الذهبى للمهرجان (١٩٩٧)، وذلك عن مجمل أعماله، وتكريماً له.

ولو أن الأمر كما بدا فى فيلم "الإسكندرية ليه" عودة للذات أو الماضى فحسب ، لقبلناه دون مشقة أو عناء، إذ لا يضير الفنان أو مريديه العودة إلى ماضيه أو سرد ذكرياته عن طفولته وشبابه، ولكن الحقيقة أن فيلم "إسكندرية ليه" بشخوصه وأحداثه كان أقرب إلى التلاقى منه إلى اللقاء، مع مرحلة جديدة لها توازناتها وتوجهاتها، والتى تتطلب إعداداً مختلفا ومغايراً، وثمة مرجعية بديلة يراد تمريرها والترويج لها، وأدوار ومهام لابد من القيام بها.

والمتأمل لفيلم "إسكندرية ليه" سوف يدرك أن الفتى الذى رحل إلى أمريكا (محسن محيي الدين) دارساً للسينما، والشاب الثرى (أحمد محرز) الذى

يضاجع جنود الاحتلال من باب الوطنية، لا يقلل ولا ينفى من بروز قصة حب "إبراهيم" (أحمد زكى) والفتاة اليهودية "سارة" (نجلاء فتحى) وقد أفرد لها على نحو تصدرت فيه الأحداث، وتعليق والدها المليونير اليهودى (يوسف وهبى) على عمليات المقاومة فى فلسطين بقوله "إنها شىء فظيع"، وهكذات تكون الصدفة فى اختيار عام ٧٩ إعلانا عن قصة حب الشاب المصرى "إبراهيم" والفتاة اليهودية "سارة".

تلك هى افتتاحية المرحلة الجديدة، والتى تتطلب:

١ - إعادة النظر فى موقفنا من الآخر على أسس من المصالحة والقبول التى تتجاوز انتماءات وقناعات تنتمى جميعها إلى ماضي، ربما كان من المفيد نسيانه، أو التشكيك فيه، أو تشويهه، أو دفنه، إذا لزم الأمر.

٢ - ثمة إشارات خافتة ون كانت موحية عن معان ومفاهيم يراد استبدالها بأخرى مغايرة لمعنى : الصديق، والعدو، والمطلوب دمجهما أو مزجهما بحيث تقترب المسافات بينهما، وإلغاء الفروق المتعارف عليها بين هذا وذاك، فإذا لم يكن النجاح كاملاً فى كون العدو صديقاً محتملاً أو ممكناً، فمن الضرورى أن يكون النجاح كاملا وغير منقوصٍ فى كون العدو لم يعد واضحاً ومحدداً، وعلى نحو يعجل بانتفاء أو إسقاط صفة العداء أو العدائية التى تتناقض كلية مع برامج التعاون والمساعدة التى تبديها "العولمة الحضارية" إزاء شعوب دول يقال عنها إنها احتلت ذات يوم، أو قهرت لبعض الوقت، والتى يمثلها هذا الأخر، وبصرف النظر عن كونه عدواً أو صديقاً، غازياً أو محتلاً.

وقد بدا التوقيت الذى اختاره "يوسف شاهين" للدفع بفيلمه "الوداع يابونابرت" (١٩٨٥م) ملائماً، ومقدمة للحديث الذى بدأ خافتاً أول الأمر ، ثم إزداد علواًوصخباً، وما كان يقال على استحياء ، ومتناثراً هنا وهناك، أصبح - اليوم- تياراً له مؤيدوه ومناظروه، تيار يرى اصحابه أن الاحتفال باحتلال فرنسا لمصر وهو ما يسمى بالحملة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر، هو الأجدر والأكثر انصافاً للقاء الحضارات، ولهذا الأخر الذى اسهم فى تحديث مصر حتى لو جاء غازياً أو محتلاً، وأن واقعة احتلال الحملة الفرنسية بجنودها وعتادها لمصر والثابتة تاريخياً، ليست بالشىء الذى يعوق أويسقط الاعتراف بفضل جنود وعلماء الحملة، والذين أفادوا مصر كثيرا بما حملوه معهم من آلات وتقنيات وعلوم حديثة، لم يكن متاحاً للمصريين من قبل التعرف عليها، أو الإلمام بها، ومن هنا فإن التردد فى الاحتفال بالحملة الفرنسية على مصر ليست سوى شوفينية غير منصفة، و ازدراء غير مبرر لدعاة تعزيز العلاقات بين الدول.

وفيلم "الوداع يا بونابرت" هو التعبير الأكثر صراحة "للفرانكوفنية" والالتزام الأدبى بكل ما تشير إليه أو تعنيه من معان أو دلالات فكرية أو

سياسية، فهو - أى الفيلم - بمادته وأطروحته احتفالية صريحة بالحملة الفرنسية ومحاولة لاختلاق المبررات لها، وإضفاء الشرعية على قيام دولة بغزو احتلال دولة أخرى، وافتراء على التاريخ حينما تصبح البلاهة والغفلة فائض القيمة لمجمل نتاج النشاط التاريخى لبلد ما، والوفرة المتاحة للدروس المستفادة منه.

والفيلم بدءاً من عنوانه "الوداع يا بونابرت" يحاول المراوغة، والتغرير بادخال "الوداع؛ وهو تعبير لمعنى أخلاقى وإنسانى، على اسم علم لقائد حملة عسكرية جاء غازياً ومعتدياً، ذلك أن الوداع لا يكون حقاً واجباً إلا لصديق حميم أو طالب علم، أو رسول سلام، ولا يجوز لعدو، ليس له غير مقاومته، أو أن يرحل طواعية أو مرغماً، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، علينا أن نمعن النظر فى موقف الفيلم من:

١ تبرير التعاون مع العدو ومهادنته بزعم الاستفادة من تقدمه.

٢ - الاحتلال ومقاومته.

٣ - الوطنية والدفاع عن الوطن.

فالحملة الفرنسية على مصر، كما قدمها شاهين فى فيلمه، وعلى خلاف التاريخ ، لم تكن صداما بين إرادتين أو حضارتين، ضمن أهدافها الاحتلال والتوسع، ولكنه يصورها على أنها مناظرة - أو مطارحة - بين أخذ جنرالات الحملة "كفاريللي" (ميشيل بيكولى) والصبى "يحى" (محمد عاطف) وشقيقه "على" (محسن محيى الدين) اللذين يقبلان عليه، ويشكلان معاً - موقفاً مناقضاً لموقف شقيقهم "بكر" (أحمد عبد العزيز) الشاب الأزهرى الذى يؤمن أن التعامل مع العدو خيانة.

ويشاركهما فى موقفهما الأب الخباز (حسن حسين) والذى يرفع شعار: أن العمل فى خدمة الفرنساوية أفضل من البطالة ، والغريب أو المدهش أن يعمل فى خدمة جنود الاحتلال مجانا، رافضا الحصول على مقابل لعمله.

وبمقارنة موقف الشاب الأزهرى الرافض لمنطق التعاون مع العدو الداعى إلى مقاومته ومحاربته، بموقف شقيقيه والأب، تبرز رسالة الفيلم ومقولته التى ترى أن مقاومة العدو ولو بعدم التعاون معه، تتساوى - بالضبط - مع مهانة الشعور بالبطالة، وعلى اعتبار أن الحرب - أية حرب - لا تخلف وراءها سوى الخراب والدمار، ووقف "الحال" كما يقول الأب الخباز، والذى أطعم جنود العدو.

وكما اختزلت مُصرفى مقاومتها للحملة الفرنسية، تتدنى علاقة الشرق بالغرب، إلى علاقة جنسية شاذة، لا تعرف من فيها الفاعل، ومن المفعول به، يناور الفيلم ممعناً فى مغالطاته، حين عمد إلى المساواة بين الغزو والمقاومة، ورافضاً لكليهما بزعم أن السلام يمكنه حل خلافات الشعوب، وبصرف النظر عن

كونها البادئة بالغزو، أو المعتدى عليها ، كما يرى أنه من الأجدى الاستفادة من تقدم العدو بدلا من مقاومته، وتساؤل "على" بطل الفيلم قرب نهاية أحداثة، عن جدوى المقاومة دون استعداد كاف، لم يكن للأخذ بأسباب القوة لملاقاة العدو، ومقاومته، وإنما كان للتشكيك فى جدوى المقاومة.

فهناك الآن، تيار يسعي، شيئاً فشيئاً، وتحت مسميات مختلفة إلى وضع مبدأ مواجهة - العدو - ومقاومته، موضع الشك والإلغاء، بنفس المنطق الذى يتساءل به بطل فيلم "الوداع يا بونابرت"، ولو أضفنا إلى هذا تصوير مسلكه مع العدو على على أنه "تحفز" والتركيز عليه باعتباره الشخص الوحيد - فيه الفيم - الذى يعرف ماذا يريد؟ لأدركنا أن ثمة محاولة لتأهيله لدور النموذج الجديد للبطل الوطني، وما يعزز هذا الرأى ويؤكده، مشهد النهاية، والذى نشاهد فى بطله "على" وحيداً بعد زيارته، "لكفاريللى" بعكا، يم حين يصدح شريط الصوت بأغنية "سيد درويش" : أنا المصرى كريم العنصرين.

وأخيراً - وليس أخراً - تبدو المفاضلة بين "كفاريللى" و"نابليون" وكأنها اختيار بين الحمائم والصقور ، وهى محاولة - ضمن محاولات الفيلم - لتمرير شعاره وصداقة العدو بدلا من مقاومته.

(٧)

ولكن من أين تأتى التبعية؟ أو السقوط فيها؟ وفيما تدل عليه: (تبع الشيء سار فى أثره، وجعله تابعا له، والحقه به، والتبعية: كون الشيء تابعا لغيره (٢٩)، وهل التبعية تنشأ كظاهرة للتعبير عن الحاجة إلى الغير؟ أو خداع النفس بوهم أن تبدأ من حيث انتهى الأخرون، ومستفيداً من ثمرة عملهم وجهدهم، دون عناء أو مشقة.

وأيا كان الأمر، فثمة قبول ورضوخ يفترض توافرهما قبل الدخول فى التبعية، والأنضواء تحت مظلتها، على أن التبعية تعنى ذهنياً ومرحلياً، المراحل التالية:

١ - الشعور بالعجز أو النقص.
٢ - إيجاد المبررات توطئة للقبول والاستسلام.
٣ - اختيار التبعية من بين أكثر من بديل.
٤ - القبول بالتبعية.

والتاريخ لا ينسى وإن كان فعلاً ماضياً، وعلينا أن نستعيد بعضاً من دروس حرب تحرير الجزائر وتجربتها مع الاستعمار الفرنسي، فالتجربة هناك غنية، ودورسها قائمة لمن يعى ، ففى رسالة استقالته الشهيرة التى وجهها "فرانز فانون" إلى الحاكم الفرنسى فى الجزائر، من منصبه كطبيب فى مستشفى الأمراض العقلية إبان حرب التحرير ، يقول : (إن الإنسان العربى فى الجزائر

يحس بالغربة والوحشة فى بلده، إنه يعيش فى حالة تجريد من أدميته، وأن البناء الاجتماعى الذى فرضته فرنسا على الجزائر يعادى كل محاولة لانتشال الفرد الجزائرى من حالة عدم الأدمية وإعادته إلى حالة الأدمية التى هو بها جدير)(٣٠)

ثم يضيف (الاستعمار تهديم مستمر يومى لشخصية الفرد الجزائري، لقد تكشفت "لفانون" من خلال عمله العلاجى، عقد النقص التى غرسها وعمقها الرجل الأبيض فى الفرد الجزائرى ، وتكشفت له الأساليب الأوربية فى امتصاص دماء الكرامة من شرايين الفرد الجزائري، واحلال الخوف والمذلة والمهانة مكانها، وليس العنف الصريح أو القمع الظاهر فقط هو الذى يمارس، بل هناك العديد من أشكال العنف المبطن والقمع المستتر تمارس على نطاق أوسع أنتشاراً وأكثر تغلغلاً وتحت أكثر الشعارات بريقاً ونبلاً(٣١).

فالسيد المستعمر يقوم يوميا (بادخال العنف إلى عقول وبيوت المستعمرين ، وهو يدخل فى وعيهم أنهم ليسوا بشراً، وإنما أشياء)(٣٢).

ولكن ماذا بعد ؟ وما شأن "الفرانكوفنية" بهذا كله ، وهل كان الأمر يتطلب الابحار إلى مسافات بعيدة، والماء قريب، أن الفرانكوفنية "إصطلاح محايد شأنه شأن أى اصطلاح أخر، ولكنه من جهة أخرى يمكن أن يكون مخادعاً، ومريباً فيما لو انتهينا معه وبه، إلى التقليل من شأن الذات، وإعلاء ذات "الآخر"، والخروج على ثوابت التاريخ والوطن، والدخول فى ثوابت "الآخر" أيا كان والانتقاص من مصالحنا ومواقفنا، وفيما نظن أن هذا يقربنا من هذا "الآخر" أو يقربه منا وفى كل الأحوال يجب ألا تكون الفرانكوفنية "تلبس ذهنى أو مرضي، وألا تتجاوز حدود التحاور مع الآخر، وبلغته ، والتعرف عليه، ومعرفة واستكشاف إمكاناته وأهدافه، والوصول معه إلى مصالح ورؤئ متوازنة ومشتركة، والحرص - كل الحرص - على الأخذ بكل ما يمكننا من بلوغ الندية والاستقلالية، واستكمال مقوماتهما وأدواتهما، تلك هى القاعدة الحاكمة للخروج من التبعية، والخيار المبدئى للتحرر منها، ومن تبعاتها.

الهوامش

١ - بونابرت فى مصر . تأليف ج. كرستوفر هيرولد. ترجمة فؤاد اندراوس. مراجعة : د. محمد أحمد أنيس دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧. ص ٥

٢ - بونابرت فى مصر . المصدر السابق ص٦

٣ - المصدر السابق . صـ١٣
٤ - بونابرت فى مصر - المصدر السابق صـ٤٦
٥ - رفاعة الطهطاوى د. حسين فوزى النجار . مجموعة أعلام العرب - الهيئة العامة لكتاب- القاهرة ١٩٨٧م - صـ٧.
٦ - لمحة عامة إلى مصر - أ.ب كلوت بك - ترجمة محمد سعود الجزء الرابع . دار الموقف العربي، القاهرة ١٩٨٤ صـ٨.
٧ - لمحة عامة إلى مصر - المصدر السابق صـ ٨١
٨ - لمحة عامة إلى مصر - المصدر السابق صـ٨٢
٩ - لمحة عامة إلى مصر - المصدر السابق صـ٨٢
١٠ - الجامعة المصرية والمجتمع (١٩٠٨ - ١٩٤١ - د. عبد المنعم الدسوقى الجميعى - مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام - القاهرة - ١٩٨٢ - ص ٣٢.
١١ - تاريخ السينما فى مصر - أحمد الحضرى - مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ١٩٨٩م .ص١٥
١٢ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ١٥
١٣ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ١٦
١٤ - أحمد الحضرى - المصدن السابق - صـ١٨
١٥ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ١٩
١٦ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ ٢٠
١٧ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٢١
١٨ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٢٢
١٩ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٢٣
٢٠ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٢٣
٢١ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٣٢
٢٢ - - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٣٦
٢٣ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٣٩
٢٤ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٤٢
٢٥ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - صـ٤٢
٢٦ - مدرسة السينما المصرية (مقال) منير محمد إبراهيم. مجلة الفنون - العدد ١٦ - أكتوبر ١٩٨٢ . صـ١٦
٢٧ - أيام لها تاريخ (مقال) أحمد كامل مرسى - المصدر السابق صـ١٢
٢٨ - أيام لها تاريخ (مقال) أحمد كامل مرسى - المصدر السابق صـ١٢
٢٩ - المعجم الوجيز - مجمع اللغة العربية - الطبقة الأولى - القاهرة ١٩٨٠م - صـ٧١ - حرف الباء.
٣٠ - التخلف الاجتماعى د. مصطفى حجازى . معهد الانماء العربى - فرع لبنان - صـ٣١
٣١ - المصدر السابق صـ٣٢
٣٢ - المصدر السابق صـ٣١



ملف

وجهة نظر فرنسية:
هل استعمر بونابرت مصر؟

هنري لورانس*
ترجمة: د. كاميليا صبحي

ظن الفرنسيون أنهم أتوا لمصر بالحضارة. لكن، بعد أن ظلت ذكرى بونابرت طويلا مرجعا لمؤسسى مصر الحديثة، بدأ هذا المنظور يتغير. فالشعور السائد حاليا هو أن هذه الحملة التى قامت عام ١٧٩٨ كانت بداية سلسلة طويلة من التعديات الثقافية القادمة من الغرب.

يوافق عام ١٩٩٨ ذكرى مرور مائتى عام على قيام الحملة الفرنسية على مصر. وقد اتفقت حكومتا مصر وفرنسا على الاحتفال بهذه المناسبة من خلال إحياء «عام فرنسا» فى مصر و«عام مصر» فى فرنسا. ولكن سرعان ما أبدت السلطات المصرية تحفظها مؤكدة أنه لا محل للاحتفال بذكرى حملة استعمارية، وإنما الاحتفال سيقتصر على مرور قرنين من الزمان على التعاون المشترك بين البلدين. الأمر الذى أصاب المعنيين الفرنسيين بالإحباط، إذ أن هذا يهيل التراب على واحدة من أعظم ملامح نابليون لتسقط فى دائرة النسيان.

لقد كان موقف الحكومة المصرية حاسما، حتى أنه تحتم على منظمى المعرض الذى سيقام فى متحف

---

* الأستاذ بالمعهد القومى للغات والحضارة الشرقية.
من مؤلفاته: لورانس العرب، صدر عن دار نشر جاليمار ـ لا ديكوفرت ـ ١٩٩٣.
الشرق العربى: التيار العربى والإسلامى ما بين عامى ١٧٩٨ و١٩٤٥. صدر عن دار نشر أ.كولين ١٩٩٣.

الأعمال العلمية الخاصة بالحملة إلغاء أى تنويه عن الجيوش الفرنسية التى اتجهت إلى المشرق. وقرروا أخيرا أن يقوم العسكريون بالاحتفال بذكرى هذه الجيوش فى تظاهرة خاصة تتم بمعزل عن احتفاليات العام المصرى - الفرنسى.

أما فى فرنسا، فلم يتوقف أحد أمام مفارقة أن الثورة الفرنسية بدأت بإعلان لحقوق الإنسان وانتهت بالقيام بحملة استعمارية، وبمواجهة مع العالم الإسلامى. فمازالت النغمة السائدة هى التأكيد على الجانب التنويرى الذى برر قيامها فى ذلك الحين، فى إطار السعى لإعادة العلوم والفنون إلى الأرض التى كانت ذات يوم مهدا لها.

وقد قام بنشر النموذج الفرنسى فى ذلك الحين على تأسيس علاقة جديدة تربط أوروبا ببقية أنحاء العالم. وطبقا لهذا التصور الجديد، فإن مصر التى كانت على فترتين مهدا للحضارة على مر التاريخ، الأولى فى العصر الفرعونى، والثانية خلال ازدهار الحضارة العربية فى العصور الوسطى، والتى تعرضت للاضطهاد على يد المماليك والأتراك، كانت تنتظر أن تحرر - دون علمها - على يد الأمة الفرنسية الكبرى.

وبالطبع، يضاف إلى هذا التخطيط الرائع للنهوض بمصر اعتبارات استراتيجية قاطعة. لذا اختارت الجمهورية الفرنسية مع بداية عام ١٧٩٢ طريق الحرب. وفى ظل الصراع مع بريطانيا العظمى، لم يكن أمام فرنسا من سبيل إلا مقاطعتها على مستوى القارة، الأمر الذى كان من شأنه إثارة سلسلة ممتدة من الصراعات فى أوروبا. أما الحل الآخر، فتمثل فى مهاجمتها عن طريق الهند. ومن ثم، تعين أولا المرور بمصر كخطوة أولى. ومع بداية عام ١٧٩٨، جاء الانحياز للحل الثانى. ولم يأت هذا المشروع من فراغ، فقد عكف رجال الدبلوماسية الفرنسية خلال الحكم الملكى، ثم بعد قيام الثورة، على دراسته طيلة ثلاثين عاما، ولم تغب، الاعتبارات السياسية بالطبع عند اتخاذ هذا القرار، فقد كانت هناك رغبة فى إبعاد بونابرت، ذلك الجنرال المزعج الذى وجد من جانبه فى هذه الحملة فرصة لمضاعفة أمجاده وحلمه بإقامة إمبراطورية له فى الشرق.

الفرنسيون.. وحلم الذكريات الخالدة التى تركوها لمصر

تجمع كافة الشواهد على المناخ الحماسى الذى صاحب الإعداد للحملة الفرنسية. ولم يدر بمخيلة أحد أنها ستولد تحالفا جديدا ضد فرنسا، وأنها ستفضى لسلسلة من الحروب دامت حتى عام ١٨٠١.

شد بونابرت رحاله ورسى بالإسكندرية فى يوليو من عام ١٧٩٨. لم تكن هذه الغزوة بالأمر الهين، وكان خضوع الجماهير أمرا عارضا. أما الحملة على سوريا فقد فشلت أمام حصون آكرا. وفى أغسطس من عام ١٧٩٩ كان الرحيل السرى للقائد العام الذى ترك جيوشه وسافر لباريس، واستولى بانقلاب على الحكم.

وقد أسهمت سلسلة من الأحداث التى روج لها بونابرت خلال الشهور التى شهدت قيام الحملة العسكرية، مثل تسمية المعارك بـ«الأهرامات» وخلافه، فى إثارة الخيال بشأن مصر. كما نسج القرن التاسع عشر برساميه الذين تخصصوا فى الرسومات الشرقية صورة فخمة لهذه الملحمة.

أما كليبر خليفة بونابرت فى قيادة الجيش، فكان جمهوريا يائسا بسبب فشل الثورة، ومحبطا من

رؤية الوطن واقعا تحت رحمة طموح جامح لرجل واحد. وبعد إعادة النظر فى هذه الحملة، حاول إنهاءها بشرف بعدما تبين له عدم وجود أى منطق يبررها. وفى سبيل هذا، سعى لإضفاء بعد آخر لها. فكان هو من أخذ مبادرة وضع كتاب «وصف مصر» ذى الطموح الموسوعى، بحيث يضم كافة المعلومات عن تاريخ مصر القديمة، والدولة الحديثة وتاريخها الطبيعى.

غير أن سليمان الحلبى أمر بإعدام كليبر باسم الإسلام فى يونيو من عام ١٨٠٠، وحل مينو محله.. فسعى هذا العسكرى ذو الإمكانيات المتواضعة إلى أخذ دور مجسد الحضارة. فبدأ بإجراء سلسلة من الإصلاحات الإدارية واسعة النطاق. لكن الجيش فى مجمله كان قد سأم النفى ولم يعد يحتمله، فى الوقت الذى شهدت صفوف الجنرالات انقسامات بحيث لم يعودوا يحترمون أوامر القائد العام. ونظرا لعدم كفاءة مينو، أوقف الجنود القتال عام ١٨٠١. وعادوا إلى فرنسا.

وقد وجه لهم بونابرت عند دعودتهم بيانا يذكرهم بالطموحات الأساسية للحملة فقال: «لقد تركتم لمصر ذكريات لا تنسى، قد تسهم فى عودة الفنون والمؤسسات الاجتماعية من غفوتها. وعلى أية حال، سوف يذكر التاريخ ما فعله الفرنسيون لنقل حضارة أوروبا ومعارفها إلى هذه البلاد. بل وقد يرثى التاريخ لضياعها ويعتبر هذا كارثة من الكوارث التى تلم بالجنس البشرى».

أما بالنسبة للشعب المصرى، فقد كانت فترة الاحتلال من أصعب الفترات التى مرت عليه، لاسيما أنها جاءت فى إطار مناخ عام اتسم بالعنف والتخريب الذى ارتبط بالتنافس بين مختلف فصائل المماليك المتناحرة منذ سنوات عديدة. وقد صاحب هذه الفوضى التى كابدها الشعب المصرى، اضطهاد وضغوط ضريبية متزايدة. كانت شعبية نظام الحكم المملوكى منعدمة، وكان الشعب المصرى يحلم بالنظام والرخاء. وفى محاولة منه لاستغلال هذه الفرصة، تقدم بونابرت فى بادئ الأمر وكأنه مفوض من السلطان العثمانى الحاكم الفعلى لمصر لطرد المماليك. لكن هذا الوهم لم يدم سوى بضعة أيام. فسرعان ما أعلن الباب العالى الفرنسيين أعداء للإسلام وطالب بالجهاد لمقاتلتهم.

كان الفرنسيون بالفعل فى نظر جموع المواطنين المصريين «مسيحيين»، أى أعداء بالوراثة. وكان بونابرت يأمل فى أن يُنظر إليه بصورة إيجابية إن هو أعلن أنه عدو للمسيحية. لكن النتيجة جاءت عكسية. فحتى وإن كان العلماء المصريون قد أظهروا اهتماما حقيقيا بالاكتشافات العلمية الأوروبية، لاسيما المتعلقة بالكهرباء ومدى فاعلية الطباعة، إلا أنهم أحسوا بعلو شأنهم قياسا بالغزاة الملاحدة، فقد كانوا يعيبون عليهم عدم النظافة، واللغة العربية الركيكة التى كانوا يكتبون بها. فبالنسبة للمسلمين، كان لابد أن يصاحب العقل الذى يبجله رجال التنوير تعلق بالدين.

من ناحية أخرى، منذ اليوم الأول، اعتمد الجيش فى إعاشته على البلد. فكما كان الحال بالنسبة لكافة الحروب التى خاضتها الجمهورية الفرنسية، عانت الحملة على مصر من انعدام الوسائل التمويلية. وراح الفرنسيون، المفترض منهم أنهم محررين، يضاعفون من جباية الضرائب، فزادوا من حدة الأزمة الاقتصادية فى مصر، فى الوقت الذى توقفت فيه التجارة مع الدول التى كانت تعتمد عليها مصر بشكل أساسى فى ذلك الحين. وقد شهدت أحد المعارك التى دارت على ضفاف النيل أحداثا دموية ما بين عامى ١٧٩٨ و١٧٩٩. فقد استمر الفلاحون، وقد دعمهم المماليك، فى شن حرب عصابات ضارية مستمرة. ولم تدم فترة السلم طويلا، ففى عام ١٨٠٠، قامت الجيوش الفرنسية

بإجلاء الصعيد وأغلب وسط الدلتا، في إطار معاهدة تحالف أبرمها كليبر مع المماليك.
كانت المقاومة ضد الاحتلال الأجنبي قوية بشكل عام. وقد ثارت القاهرة مرتان عامى ١٧٩٨ و١٨٠٠، ووقع الآلاف ضحايا لعمليات القمع. وبعيدا عن النغمة الإسلامية التى غلبت على هذه المقاومة، كانت هناك حركة اجتماعية حقيقية موجهة ضد علية القوم من الأغنياء «المتواطئين». فقد تعاون بالفعل نفر قليل من أهل المدينة، وأغلبهم من جهاز الدولة، مع المستعمرين. وتشكل من كبار رجال الدين «ديوان» كلف بإبداء المشورة للفرنسيين فيما يختص بسياستهم الداخلية.
ولم يكن عمل الفرنسيين سلبيا تماما، فقد نجحوا من خلال مصادرة أموال وممتلكات المماليك فى توجيهها لعمل إصلاحات تدريجية فى نظام جباية الأموال. فخففوا من الضغط على الريف، على الأقل فى الدلتا ومصر الوسطى. ومن ناحية أخرى، ومنذ وصولهم، حملوا البدو على التراجع صوب الصحراء، وعلى إبرام اتفاقات سلمية. وفى ظرف بضعة أشهر، كانت جباياتهم الباهظة قد توقفت. ولعله من المبالغة القول بأن هذه الإجراءات قد أكسبت الفرنسيين شعبية، لكن المؤكد أنه حدث التقاء للمصالح بين زعماء القرى والمستعمرين، لاسيما فى الدلتا.

محمد على وتمصير الدولة

خلال عامى ١٨١٤ ـ ١٨١٥، حال الحصار البريطانى والحروب التى قادها نابليون دون أية عودة حقيقية فعالة لفرنسا فى مصر. ومع ذلك، وبعد أن اتخذ الإنجليز من المماليك حلفاء محليين، كان من المنطقى أن يختار ممثلو فرنسا تأييد محمد على، فكانوا من الفائزين، فبمساعدتهم انطلق قائد مصر الجديد فى سياسة إصلاح للدولة.
بداية، عاد محمد على لمبادئ الدولة العثمانية المتمثلة فى المركزية القوية ومضاعفة الاحتكار الاقتصادى. غير أنه بعد عام ١٨٢٠، وقد أدرك ضرورة التحديث، أحاط محمد على نفسه بفنيين ومستشارين أوروبيين، لمساندة وتدعيم حركة تمصير الإدارة والجيش، ولكن دون أن يتبع ذلك تعيينهم فى مواقع قيادية إلا إذا أشهروا إسلامهم.
ولا يرجع للحملة الفرنسية أى فضل فى هذه الإصلاحات، وإن كانت استفادت من القضاء على الأبنية التقليدية خلال الأعوام ١٧٨٨ ـ ١٨٠١. ومع ذلك، فرض النموذج الفرنسى للدولة الحديثة نفسه تدريجيا، وبدأت برامج ضخمة لإنشاء القنوات والسدود تدخل حيز التنفيذ، فأعادت إلى الساحة المشاريع التى وضع مهندسو الحملة الفرنسية أولى تصوراتها.
وقد بدأ تطابق الرؤى بين فرنسا، التى حملت لواء الإصلاحات ما بين عامى ١٨١٥ و١٨٣٠، ومصر بزعامة محمد على، يفرض نفسه بشكل تلقائى. وفى باريس، بدأ التنويه الدائم عن الحملة الفرنسية والرجوع إليها، وإن غلبت على هذا الخطاب نبرة ثورية. وأصبح محمد على يقف فى مصاف أكبر مؤسسى الإمبراطورية الإسلامية. ولمزيد من المعرفة والخبرة كان حريصا على التشاور طويلا مع القناصلة وكبار الزوار القادمين من الدول الأجنبية. وبعد أن عمق معرفته بأوروبا، أصبح يعرف كيف يتوجه بالحديث إليها مستخدما اللغة التى تجيدها. وبدءا من عام ١٨٢٠، بدأ محمد على الترويج لحملة ضخمة جعلت منه وريثا حقيقيا لبونابرت. وبوجه عام، نستطيع القول بأن طبيعة

نشاط فرنسا فى مصر ما بين عامى ١٨٢٠ و١٨٨٠ تشبه إلى حد كبير سياستنا الحالية فى التعاون. فلم يعد الهدف فى ذلك الحين هو السيطرة، بقدر ما أصبح نوعا من التأثير السياسى والاقتصادى يسير فى اتجاه مصلحة الجانبين. أما الثقافة فقد بدأت تتخذ أهمية متزايدة، لاسيما بعد أن اعترفت فرنسا بظهور هوية مصرية، وبعد أن اتخذت مصر من اللغة الفرنسية أداة تصل من خلالها إلى التحديث.

لق دكان مفتاح سياسة بونابرت هو «إعادة الحضارة إلى مصر». وقد التقطت الزعامة المصرية الجديدة هذا الشعار مرة أخرى، لا لإرضاء الفرنسيين وإنما ليقود بحق الإدارة والحكم نحو التحديث. لقد أرادت أسرة محمد على أن تكون «السلطة جالبة التحضر».

وكان من نتيجة السياسة التى انتهجها محمد على ظهور أمة مصرية بدءا من عام ١٨٥٠. ثم كان احتلال الإنجليز لمصر عام ١٨٨٢، بحجة الدفاع عن المصالح الأجنبية المهددة نتيجة لأزمة الديون التى كانت تجتازها البلاد، فأوقفت لبعض الوقت نمو الحركة الوطنية التى عادت للظهور مرة أخرى عام ١٨٩٢ بزعامة مصطفى كامل، الذى كان يأمل فى مساعدة الفرنسيين للشعب المصرى لطرد الإنجليز من مصر.

وحينما شرع عبد الرحمن الرافعى - وهو أحد تلاميذ مصطفى كامل - فى كتابة تاريخ مصر الحديث بوازع وطنى، بدأ بالكتابة عن الحملة الفرنسية على مصر، فقدمها على أنها اعتداء استعمارى، وإن كان له الفضل فى إثارة مقاومة الشعب المصرى. فكان فى هذا ميلاد للحركة الوطنية. وهو وإن أشار إلى النواحى السلبية التى حدثت ما بين عامى ١٧٩٨ - ١٨٠١، إلا أنه تحدث كذلك عن أعمال العلماء الفرنسيين وإعادة انفتاح البلد على العالم الخارجى، وهى الرؤيا التى سادت مصر لاسيما بعد الاستقلال عام ١٩٢٢.

وفى عام ١٩٦٢، وفى الميثاق الذى يضم مبادئ حكمه، أشار جمال عبد الناصر إلى أن الحملة الفرنسية، وإن لم تكن بداية الصحوة فى مصر لأن الشعب كان قد قرر بالفعل التخلص من الحكم العثمانى، إلا أنها «أضافت رافدا جديدا لطاقتها الثورية، فقد حملت معها بعض مظاهر العلم الحديث التى كانت الحضارة الأوروبية قد أتقنتها، بعد أن نهلتها من مصادر أخرى، لاسيما من الحضارة الفرعونية و العربية. كما أنها أتت بالعلماء الكبار الذين شرعوا فى دراسة الوضع فى مصر، والكشف عن أسرار حضارتها القديمة. وقد دعم هذا الثقة بالنفس، وفتح آفاقا جديدة أمام الحركات المتيقظة دائما للشعب المصرى.

ديجول نموذج للمصريين

وعلى الصعيد الفرنسى ترتبط ذكرى الحملة ارتباطا وثيقا بالتوسع الاستعمارى الذى بدأ عام ١٨٣٠ فى الأراضى الإسلامية. وقد شاركت آنذاك بعض الشخصيات المصرية فى الأعوام الأولى من غزو الجزائر. واعتمدت بالطبع عمليات توائم الجيش فى الأراضى الأفريقية بشكل أساسى على الخبرة التى تم اكتسابها من الحملة الفرنسية على مصر، واتخذت منها مرجعا لها. وحينما شرعت الجمهورية الثالثة فى وضع ««سياسة إسلامية» استمدت المبادئ المؤسسة لها من نصوص بونابرت.

أما فى مصر، فكانت الحملة هى أصل الوجود الفرنسى فى هذا البلد. وكان لهذا الوجود الفضل الأكبر فى انتشار اللغة الفرنسية انتشارا واسعا بين صفوف الصفوة المصرية المسلمة والمسيحية، بل وبين جموع الأجانب المقيمين آنذاك فى مصر، بمن فيهم البريطانيين الذين استخدموا اللغة الفرنسية حتى يتمكن الشعب من فهمهم. واستمر هذا الوضع حتى حدوث أزمة السويس عام ١٩٥٦.

ومع نهاية الحكم الناصرى، وبداية الانفتاح على الغرب فى عهد الرئيس أنور السادات ما بين عامى ١٩٧٠ ـ ١٩٨١، بدأت مرحلة جديدة من التعاون بين البلدين. ولم يكن هذا التعاون فى هذه المرة بقيادة نابليون، وإنما بقيادة شارل ديجول. فقد اجتذبت السياسة الفرنسية التى انتهجتها مع الدول العربية انتباه الجميع لاسيما مصر، وأصبح شارل ديجول بموقفه يوم ١٨ يونيو نموذجا يحتذى به فى مقاومة الاحتلال الإسرائيلى. ومنذ ذلك الحين، توقفت الإشارة للحملة الفرنسية عند حد الحديث عن جانبها العلمى والثقافى لاسيما أن مختلف أقسام التعاون بين البلدين لا تكف عن ذكر ما قامت به بعثة العلوم والفنون. فأغلب بعثات التعاون والتنقيب عن الآثار تتخذ حتى الآن من كتاب «وصف مصر» مرجعا لها.

وفى الوقت الذى بدأت فيه مفاهيم الفرنسيين المتعلقة بالحملة الفرنسية تسعى للتقارب مع وجهة النظر المصرية، بدأ المفهوم المصرى بدوره يتطور. والعملية جد معقدة. فأصداء المناقشات التى تدور فى الفكر المصرى المعاصر حول التناقض بين الأصالة والمعاصرة المستمدة من مكتسبات واردة على هذا المجتمع تنعكس على التفكير فى الحملة. فمادام الحديث عن أولوية الحداثة ومحاولة اللحاق بالغرب والوصول إلى العالمية، سار الاتجاه فى صالح الحملة الفرنسية. أما فى ظل مفهوم الأصالة السائد، فيبرز بالطبع جانبها السلبى. ومنذ أن بدأ الجدال حول جدوى المكتسبات القادمة من الغرب بالقياس للخصائص الأصيلة، ما عادت الحملة الفرنسية تمثل بداية لحركة التحضر فى مصر، وإنما أصبحت «الاعتداء الأول على الثقافة» فى سلسلة من التعديات المستمرة حتى يومنا هذا.

ومع ذلك، يبدو أن العداء الذى نشهده اليوم فى مصر ضد الاحتفال بهذه الذكرى له فى الحقيقة مصدر آخر. فقد أهدرت الكرامة المصرية أيام ناصر مع هزيمة يونيو ١٩٦٧،. وحتى مع استعادة الشرف والكرامة وعقد سلام مع إسرائيل، لم يمحو كل هذا من الأذهان ذكرى انتصار الإمبريالية التى جسدتها الدولة العبرية ومساندها من الغرب. هذه العداوة التى نشطتها حرب الخليج هى التى تركزت اليوم، فى هذه اللحظة الرمزية التى تمثلها ذكرى الحملة الفرنسية على مصر.

لم تعد الحملة الفرنسية تمثل حاليا فى فرنسا سوى حقبة ملحمية بقيادة نابليون، أسهمت فى خلق ولع بأرض الفراعنة مازال يلهب خيال الغرب. بينما أسهم الحنين لأصالة مفقودة فى مصر، إضافة إلى إحباطات وهوان الحاضر، فى جعل الأعوام من ١٧٩٨ إلى ١٨٠١ رمزا سيئا للعلاقات مع الإمبريالية والغرب.

إن غياب التوافق الزمنى، وعدم الاتفاق فى مسألة الذكريات لهى من العلامات العديدة المقلقة بشأن حالة علاقاتنا مع العالم العربى الإسلامى.

م

ملف

نحو إعادة قراءة للتاريخ واقعة «سليمان الحلبى» نموذجا

ماجد يوسف

تمهيد

حينما شرعت فى القراءة المركزة عن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١م) من خلال ما توافر لدى من المراجع القديمة والحدثية سواء، توطئة للكتابة فى المسألة، لم يكن فى ذهنى موضوع محدد يشغلنى وتدور حوله قراءاتي بحثا عن مادة له، بل كنت أجوس - هكذا - بحرية كاملة بين المتون التاريخية المختلفة، تاركا لتوغلي فى الموضوع أن يفتق لى تلك الزاوية التى قد أراها أجدر من غيرها بالوقوف عندها وتأملها. ومع أنه من الصحيح أن عشرات الأفكار قفزت إلى السطح أثناء عملية القراءة بارزة عن غيرها، ولمعت فجأة - بالتالى - عشرات المداخل والزوايا والرؤى مرجحة تناول أحداث بعينها.. بدت وفيرة المادة، بينة الأدلة، متعددة المظان، إلا إننى كنت أشعر باستمرار أنه ليس ثمة جديدا مفصحا فى هذه الزاوية، أو ذلك المدخل، أو تلك الواقعة... فقد سبق أن تم تناول نفس الموضوع الفلانى بذات الطريقة العلانية، ولن يكون لك من فضل والحالة هذه - هكذا قلت لنفسى - إلا التوسع والزيادة، وهو جهد مطلوب بدون شك، وله قيمته ربما، ولكنه لا يقدم شيئا

مضيفا ومجددا بالمعنى الجوهرى العميق للإضافة والتجدد، وهذا المسعى الأخير (للتجديد والإضافة) - كما أحب أن يكون واضحا - ليس مسعى شكليا خارجيا تغلب عليه سمات الاستعراض وشهوة المخالفة كما قد يبدو للخطة، وإنما تحكمه الرغبة الأصيلة فى بعث الحيوية فى الدرس التاريخى، وابتعاث الحرية المسئولة فى تناول موضوعاته، وإذكاء العقل فى مناهجه ومعاييره، وشحذ الروح فى رؤاه، واستواء من ثم - نتيجة لكل ذلك - الشخصية القومية السوية بتمحيص الثوابت المستقرة، ومراجعة النفس المستنيمة، ومساءلة التاريخ المستتب، واستنطاق الوقائع الساكتة، وتسليط النور المقلب والمقلقل على كل ما يبدو ساكنا وراكدا ومستسلما لجامد الأفكار، ومتواتر التصورات ، ومتحجر المفاهيم لكى نرى تاريخنا فى ضوء علمى وموضوعى جديد لا يسلم لنعومة دغدغة الأساطير المريحة للذات، والمبهجة للنفس، والمرضية لغرور مشاعرنا القومية والوطنية ولو على حساب الحقيقة، وإنما يعلى من شأن الحقائق الصلبة، حتى وإن نالت - كثيرا أو قليلا - من حلاوة الأساطير المدغدغة للذات القومية والحس الوطنى. وأتصور أن الشعوب الصحيحة العقل والبدن، والقوية الروح، والتى خلصت من عهود ضعفها، وأمسكت بقوة بوعيها بذاتها، وبابنعاثها الجديد، هى فى مسيس الحاجة - فيما هى تكرس لهذا الوعى المؤسس على معطيات قوية وأسانيد حقيقية - إلى الصدق الكامل مع (العقل)، والصراحة التامة مع الذات، والمساءلة الموضوعية والعلمية الكاملة للوقائع، بلا إحساس بعقد النقص أو التفوق إزاء الآخر أو إزاء النفس.

بين التاريخ والفلكور

ولعلى أثمن هذه الإشارة الأخيرة التى وردت فى كلام د. ليلى عنان، لما لاح لى واضحا بينا ساطعا من إغماطنا لحق الأبطال الحقيقيين الأفذاذ للمقاومة الشعبية المصرية للحملة الفرنسية كحسن طوبار ومحمد المهدى ومصطفى البشتيلى وحجاج الخضرى.. الخ، فالقائمة طويلة جدا تكاد تساوى الشعب المصرى كله إبان الحملة!.. فى مقابل إعلائنا شأن من لا يرقون - بحال - إلى مستوى هذه البطولات المصرية الفذة.. كسليمان الحلبى قاتل كليبر مثلاً !!.

فقتل سليمان الحبى لكليبر خلق منه أسطورة بالغة القوة والهيمنة والحضور والانتفاخ عبر الأجيال، حتى صارت هذه الأسطورة بمثابة النموذج الشعبى المعتمد فى الوجدان العام لصورة البطل القومى فكرا وشرفا وأداء ووطنية وروحاً.. الخ وهو مالا نختلف معه ولا نرفضه فى هذه الحدود، أقصد حق الوجدان الشعبى العام فى خلق البطل القومى على مزاجه ومثاله كما يشاء، بل ونقر بحقه فى تسييده لذلك المزاج فى أغانيه وأهازيجه وأمثاله وحواديته، حتى وإن أسبغ هذا الوجدان الشعبى على بطله المشار إليه ما ليس فيه وما لم يكن له فى يوم من الأيام.

ولكن ، إذا وقف المؤرخ المحايد والموضوعى الممحص والمتثبت إزاء (حالة أدهم الشرقاوى) العينية التاريخية.. فليس عليه - إطلاقا - من تلك الأسطورة الشعبية عن أدهم الشرقاوى، بل لعل استمالة الأسطورة له بقدر أو بآخر فى أثناء عمله البحثى المجرد والمتجرد ستنال بالحتم والضرورة

من مصداقية درسه التاريخي الصرف، وموضوعيته البحتة.

وهذا هو الحال نفسه تقريبا فى حالة سليمان الحلبى.. لقد صنع الوجدان الشعبى العام على مدى قرون وأجيال من قاتل كليبر كبير الفرنساوية بطلا شعبيا هائلا.. وكيف لا.. وهؤلاء الفرنسيس الذين احتلوا مصر، وأذاقوا الشعب الأمرين، ونهبوا خيراته، واستباحوا حريمه، وهدموا مدنه وقراه، واغتصبوا أقواته.. إلخ، أتى سليمان الحلبى، فى لحظة مفصلية فاصلة، ليقتل كبيرهم كليبر الطاغية زعيم الطغاة.. إنه إذن لبطل.. وإنه إذن لمستحق لأن يكون موضوعا لأسطورة يعاود الشعب بها وبالاستناد إليها ومن خلال إعادة إنتاجها بإستمرار بث قيمه النضالية وقناعاته الوطنية ومعاييره عن الشرف والثأر والكرامة ومعادلة الحس القومى والروح المصرى المقاوم من خلالها.. لاخلاف على هذا طبعا، ونحن مع كل ذلك بالتأكيد، ومع كل المعانى القومية والوطنية الرفيعة التى تجسدها «أسطورة) سليمان الحلبى فى الوجدان العام ولكن موقفنا سيختلف - بقدر أو بآخر - إزاء الحالة الواقعية المشخصة والمحددة بشخص سليمان الحلبى المتعين تاريخا، والمحدد موضوعيا، والمرتبط عضويا بأحداث بعينها، والمرتهن فعليا بجملة من الوقائع والأسباب التى لا يمكن للمؤرخ العلمى والموضوعى التجاوز عنها أو تجاهلها.. والمسافة بينهما - كما أرجو أن يكون واضحا - أقصد بين الحلبى (الفلكورى) والحلبى (التاريخى) هى المسافة بين الأسطورة والحقيقة.. أو بين الخيال والواقع.

وقد نكون - بل نحن بالقطع - مع الخيال فنيا.. كما فعل ألفريد فرج مثلا ومع الأسطورة فلكلوريا كما فعل الوجدان والخيال الشعبى العام عبر أجيال وأجيال، ومع الدلالات الكاملة والمليئة والمحملة بأشرف القيم النضالية.. وطنيا وقوميا.. ولكننا (تاريخيا) لابد أن نتجرد من غواية الفن واستهواء الأسطورة وسحر الفلكور، والهوى المدغدغ للذات القومية.. لنقف فقط ممتثلين أمام الحق والحقيقة والحدث والواقعة.. باعتبار كل ذلك هو (المادة الخام الصلبة) للموضوع المدروس.

الجبرتى وأمانة المؤرخ

ماذا تقول لنا هذه (المادة الخام الصلبة) لواقعة قتل سليمان الحلبى لكليبر.. ولجملة الملابسات التى أحاطت بها؟.. تقول لنا.. والعهدة على (الجبرتى).. وهو المؤرخ المصرى (الوحيد) لهذه الفترة، وهو فى نفس الوقت المؤرخ الذى شهد له الجميع من القدامى والمحدثين، المختلفين معه قبل المتفقين، بالأمانة والحيدة والدقة الموضوعية.

حتى الدكتورة ليلى عنان الباحثة المحدثة ، والتى تمتلك من أسباب الخلاف القوية مع الجبرتى ومنهجه الكثير.. لا تنكر عليه أمانته كمؤرخ، بل تشير إلى أن هذه الأمانة البالغة والدقة المتناهية جعلته - تقريبا وحرفيا - مؤرخا لما يحدث فى القاهرة والأسكندرية فقط، باعتبار إقامته فى الأولى، وقربه وقرب مصادره من الثانية، حتى أن فعاليات المقاومة المصرية الجبارة للحملة الفرنسية فى الصعيد وفى الوجه البحرى بدت غائبة أو باهتة فى تاريخه الذى أولى ثورات القاهرة الأولى والثانية - بكامل ملابساتهما- كل العناية التفصيلية لا لسبب إلا لحضوره الشخصى فيها ومعاصرته الحية

لها ، ولمسه المباشر للأحداث..

إذن ، فكون الشيخ عبد الرحمن الجبرتي هو المصدر الوحيد المصرى العربى. المسلم لرواية واقعة سليمان الحلبى (التى تمت بأكملها فى القاهرة) وشهد الجبرتى بنفسه تفاصيلها الكاملة، لا يجعلنا نتشكك فى قيمة هذه الشهادة (الوحيدة) من المؤرخ المصرى العربى المسلم (الوحيد) لهذه المرحلة برمتها، ولهذا الحدث بالذات.. خصوصا وهناك إجماع ـ كما أشرنا ـ على أمانته الكاملة فى تأريخه.. من كل من عرض لهذا التأريخ بالنقد والتقويم، قد نختلف معه أحيانا فى (منطق) قراءته للأحداث وتفسيره لها من منظوره الطبقى وموقعه البرجوازى، ولكننا لن نختلف ولن نشكك فى حقيقة (أمانته الكاملة والمطلقة، فى (رواية) هذه الأحداث نفسها بقضها وقضيضها ، ولنستمع إلى المؤرخ المصرى الكبير عبدالرحمن الرافعى يقول فى نهاية الجزء الأول من كتابه البديع «تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر»:

«.. فالجبرتى إذن شاهد عيان للحوادث التى وقعت بمصر من سنة ١٧٥٧ ميلادية إلى سنة ١٨٢١ ، وهى السنة التى ختم بها كتابه.........

وتاريخ الجبرتى هو التاريخ الوحيد الذى يعول عليه لمعرفة أخبار مصر فى القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، ولا يوجد مؤرخ غير الجبرتى كتب عن هذه الحوادث بمثل إسهابه وتحقيقه، أما رجال الحملة الفرنسية وعلماؤها فقد دونوا ماشهدوه من الحوادث ، لكن مشاهداتهم واقعة على فترة وجيزة من الزمن لا تتجاوز فى الأرجح سنة واحدة (وهى السنة التى قضاها نابليون فى مصر، أو ثلاث سنوات على الأكثر، ومع ذلك فكتاباتهم فى الغالب مقتضبة يرى القارىء عليها مسحة العجلة، بخلاف الجبرتى فإن كتابته تدل على الاستقراء والتمحيص، وقلما يوجد كتاب فرنسى فى تاريخ الحملة الفرنسية لم يرجع إلى الجبرتى ولم ينقل عنه، فهو مرجع متفق على أهميته إجماعا. وكتابه يسمى فى معظم الكتب الفرنسية «يوميات عبد الرحمن».

وفضيلة الرجل فى تدوينه للحوادث أنه كان يتحرى الدقة والصدق، ويتوخى الحق، ولم يكن يتحيز لطائفة أو لدولة أو لأى إنسان مهما عظم نفوذه، وإنك لتستطيع أن تتحقق نزاهة الجبرتى من مطالعة كتابه وإمعان النظر فيه، وبخاصة فى تراجمه، فإنك تراه يورد الحقائق غير متأثر بجاه من يكتب عنهم، ذاكرا لكل منهم ماله وما عليه، وقد صدق فى قوله عن كتابه: «ولم أقصد بجمعة خدمة ذى جاه كبير، أو طاعة وزير أو أمير ، ولم أداهن فيه دولة بنفاق، أو مدح أو ذم مباين للأخلاق، لميل نفسانى أو غرض جسمانى».........ولا يسع من يدرس كتاب الجبرتى إلا الاعتقاد بنزاهته وبعده عن الهوى، وتحريه الصدق فيما دونه، وهذه الفضيلة هى أعظم مميزات الجبرتى، وميزته الثانية هى كفايته فى تدوين الحوادث، ومابذله من الجهد والصبر فى البحث والاستقراء وللجبرتى الفضل الأكبر فى تدوين تاريخ مصر وحوادثها وتراجم رجالها فى القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، ولولاه لغابت عنا حوادث مصر فى تلك الحقبة الطويلة من الزمن، ولصرنا منها فى ظلمة وحيرة» [(١)].

وبالإضافة إلى كل ماذكرنا ـ واستشهدنا به ـ من أسباب لتعليل اقتصادنا على الجبرتي لأنه أولا ـ كما قلنا ـ المؤرخ المصرى/ العربى/ المسلم/ الوحيد لهذه الفترة.. وثانيا، لأن استبعادنا لمصنفات الفرنسيين التأريخية للحملة بشكل عام ـ ولهذا الحدث بصفة خاصة (قتل سليمان الحلبى لكليبر) هو استبعاد منطقى لما لا بد ستحتويه وجهات النظر الفرنسية ـ بالطبع والضرورة ـ من إدانة قاسية وتامة وكاملة ومغلقة لهذا الفعل، وبالتالى وسم فاعله ـ بالتأكيد ـ بكل ما هو غير دقيق وغير موضوعى ومغرض ومتحيز فيما هم يكتبون عن ذلك ويسجلونه، وهو ما ظهرلنا بالفعل عند مراجعاتنا لهذا الكتابات.. ومن ثم .. كان لابد من التسليم بأن (الجبرتى) هو المصدر الوحيد الموثوق والمحايد والمتجرد لقراءة هذه الواقعة.. بل لعل لنا عذرنا فى الاعتقاد والظن (على عاداتنا القبلية والعصبية، المصرية/ العربية المتواترة) أنه قد يميل فيما يكتب، وهو المؤرخ المصرى العربى المسلم، إلى ناحية سليمان السورى العربى المسلم بقدر أو بآخر. فهذا الفتى ـ فى النهاية ـ قد قتل كبير الفرنسيس كليبر، ووجه بذلك ضربة موجعة لاشك فى ذلك للأعداء، الذين أفرد الجبرتى الصفحات الطوال من تاريخه المفصل للحديث عن فظائعهم وجرائمهم فى حق الشعب المصرى، وقد عانى هو نفسه من ذلك كثيرا فى معاشه وعمله وكتبه وأوراقه التى فقد منها جزء لا يستهان به بسبب عسف الحملة وجنودها .. وهو فى النهاية بشر مهما كان تجرده وموضوعتيه و «أمانته» سيميل هواه المتعاطف ناحية هذا الفتى العربى المسلم الباسل وفعله الجرىء.. ثم أنه ـ فى النهاية ـ ليس لأحد من الفرنسيس حق مراجعته أو مراقبته أو مناقشة ما يقول. لأنه يكتب بالعربية من ناحية، كما أنهم لا يقربونه ولا يقربون عمله لمكانه ومكانته التى يعرفونها له بين شيوخ القوم وكبارهم من ناحية ثانية، ولا يراجعونه ولا يصادرون عليه من ثم من ناحية ثالثة لكل ذلك، يبدو أنه لابد لنا من التسليم، أن ما كتبه الجبرتى عن سليمان الحلبى كان مبرأ من الغرض، ومتجردا عن الهوى، وبعيداعن الحيف والظلم فى حق الفتى لانتفاء أسباب ذلك، بل على العكس من ذلك تماما، إنه ـ لكل ما قدمنا ـ كان أقرب ما يكون إلى الحق والحقيقة اللذين رصدهما بكل ما أتيح له من الدقة والأمانة فى ضوء إمكانيات ومعطيات عصره.

حديث سليمان

ماذا تقول لنا هذه (المادة الخام الصلبة) لواقعة قتل سليمان لكليبر رذا تذكرنا سؤالنا الإشكالى السابق؟ ـ فلنتأمل.. ونعقل ، ونشحذ وعينا ـ سليمان الحلبى عند الجبرتى هو (رجل أفاقى أهوج)[٢] لأسباب سيفصلها. وهذه الأسباب على كل حال لم يعتسفها الجبرتى اعتسافا، وإنما وردت على لسان سليمان الحلبى نفسه أثناء التحقيقات الضافية التى أجريت معه إبان محاكته.

فالرجل الذى قضى ثلاث سنوات دارسا فى الأزهر من قبل ، ثم ذهب لثلاث أخرى بعدها مجاورا فى مكة، ثم عاد إلى بلاده (حلب) لم يخطط لقتل كليبر تخطيط الثوار وأصحاب القضية، الذين يقضهم وجود المستعمر وتؤرقهم مظالم المستعمرين، وإنما هو انساق إلى هذا الفعل (بالصدفة) البحتة ـ ولأسباب خارجة عن إرادته ـ (مأجورا) من قبل ضابط عثمانى معزول من وظيفته اسمه

(أحمد أغا) وكان سليمان يعرف هذا الضابط المعزول من قبل عندما كان رئيسا لفرقة الإنكشارية بحلب، وعندما عاد سليمان محمد أمين الحلبى (وهذا هو اسمه كاملا، إلى أبيه قادما من الحجاز، هاله ما يعانيه والده (تاجر السمن والزيت) من عسف وجور وضرائب وغرامات (إبراهيم باشا) الوالى التركى على مدينة حلب، ومن ثم حزم أمره على التوجه للقدس لمقابلة الضابط العثمانى المعزول (أحمد أغا) الذى نما إلى علم سليمان وجوده فى القدس بدوره لاسترضاء واستجداء الصدر الأعظم لإعادته إلى عمله، بعد أن عاد هذا الصدر الأعظم مهزوما ومدحورا من الفرنسيين بقيادة كليبر فى منطقة المطرية. فى موقعة عين شمس بمصر).

وأسباب عزل هذا الضابط العثمانى (أحمد أغا) غير واضحة بالمرة، ولكن على كل حال، من المفهوم أن عزل (ضابط فى الجيش، لابد أن يكون لأسباب مخلة بالشرف، إن لم يكن الشرف العسكرى، فليس أقل من الشرف الأخلاقى، كلاهما يعطى صورة عن هذا (الأغا) الذى سيكون الرأس المدبر للحلبى.. وعندما قابله سليمان الحلبى شاكيا له ظلم والى حلب (إبراهيم باشا) لأبيه، وإبهاظه له بالضرائب الثقيلة التى قصمت ظهره وأضرت به وبتجارته وبحياته كلها وحياة بيته وعائلته وأولاده، ورجاه أن يسعى لدى الصدر الأعظم لإبطال هذه المظالم، وجد (أحمد أغا) الضابط التركى المعزول، والذى يحلم باسترضاء الصدر الأعظم من جديد، واكتساب الحظوة عنده مرة أخرى.. ضالته المنشودة لتحقيق أهدافه على يدى هذا الفتى الغر، فلمعت فى رأسه فكرة أن يستخدم هذا الشاب فى قتل كليبر كبير الفرنساوية لينال الحظوة بالتالى لدى أميره التركى المهزوم من كليبر، ويحظى من ثم بتقديره، ويعيده بالتالى إلى وظيفته، وأخذ أحمد أغا يزين الفكرة لسليمان رابطا بين إنجازه للمهمة، وبين تدخله لدى والى حلب (صديقه) لرفع الظلم والعسف والضرائب عن أبيه محمد أمين تاجر السمن، وقبل سليمان العرض، وأرسله أحمد أغا إلى زميله (يس أغا) حاكم غزة ، وأوصاه بأن يعطى سليمان مبلغا من المال ليستعين به في قضاء المهمة، وأن يسهل له وسيلة السفر إلى القاهرة، وبالفعل أعطاه (يس أغا) أربعين قرشا! ورتب له السفر إلى القاهرة مع قافلة متجهة إليها، ووصل سليمان لمصر، وقضى أكثر من ثلاثين يوماً فى الأزهر الشريف فى رواق الشام، متابعا ومراقبا لتحركات كليبر عن كثب، ومفصحا عن هدفه ومقصوده لشيوخ أربعة من غزة (ساكنهم فى الأزهر أثناء إقامته بالقاهرة) هم محمد الغزى وأحمد الوالى وعبد الله الغزى وعبد القادر الغزى، وقد اشترك الجميع (صادقين) فى محاولة إرجاعه عن نيته، ورده عن مقصوده، وبرغم ذلك لم يشفع لهم ذلك فى أن يخفى عن محققيه صلتهم (المجازية) بالأمر (إن كانت لهم صلة) وهى صلة - على كل حال - ثانوية جدا (مجرد أنه أخبرهم بنواياه وراجعوه فيها بالرفض) أى أنهم ليسوا ضالعين فى ذلك بأى معنى من المعانى، ليسوا جماعة من الثوار والمناضلين - مثلا- الذين وضعوا خطة محكمة ومشتركة سيقوم بتنفيذها واحد منهم، وإنما هم - فى أحسن الأحوال - رفاق موطن، وزملاء مكان، وأخوان مسقط رأس عرفوا ما عرفوه بالصدفة، ونصحوه بالرجوع عن نيته (وخلاص) انتهت هنا علاقتهم بالموضوع إذا كانت لهم علاقه أصلا، فهؤلاء الشيوخ الأربعة لا شأن لهم بالفعل بما انتواه وفعله سليمان الحلبى (أقصد تحديدا من وجهة نظر سليمان الحلبى نفسه) فهو خير من

يعلم أنهم (ليسوا شركاء له) وليسوا رفاق نضال، ليسوا أصحاب رؤية ثورية مشتركة، بالعكس، حاولوا رده وإرجاعه، إذن، فهو لم يكن مضطرا أن يشير إليهم إشارة من أى نوع، ولو حتى تحت الضرب والتعذيب لأن المرء تحت التعذيب قد يعترف على (الشركاء) الحقيقيين، والرفاق الفعليين الضالعين، لا على أناس أبرياء لا شأن لهم بالموضوع، خصوصاً وأنه يعلم جيداً أنه لابد مقتول مقتول فى كل الأحوال.. اعترف أو لم يعترف!.

أما من وجهة نظر الفرنسيين، فهؤلاء المشايخ ضالعون بدون شك، وإذا كانوا لم يشتركوا بالإيجاب.. نعم.. ولكنهم اشتركوا بالسلب.. بالصمت.. لأنهم عرفوا بنوايا الحلبى ولم يبلغوا عنه، وكانت النتيجة المتوقعة ـ طبعا ـ أن أطاح الفرنسيون برأس سليمان ورأس المشايخ جميعا، لولا أن أفلت منهم واحد فلم يقبض عليه الأعداء.

وما نفترضه من وجود استمساك سليمان الحلبى بمسئوليته الكاملة (وحده) عن قتل كليبر، بالإضافة إلى أنها الحقيقة، هو أبسط قواعد سلوك الثوار الأصلاء وإنما نحن ندلل بذلك على أن الفتى قد أقحم فى الموضوع إقحاما، ولا شأن له ـ فى الحقيقة ـ بأية أبعاد ثورية له!..

ولننظر فى نفس الوقت ـ وفى نفس المحاكمة ـ لهذا السلوك الفذ والمذهل للشيخ محمد الغزى الذى ضربوه وعذبوه (كسليمان الحلبى بالضبط) وذاق الآم الأذى والتنكيل ليعترف على الشيخ الشرقاوى، ولكنه أصر (بعد التعذيب) على نفى كل صلة للشيخ الشرقاوى بالأمر (ولو قتلوه)..

.. ولنستمع إلى ذلك بلغةالجبرتى:

«.. سئل هل أخبر بالذى قال عليه سليمان لأحد من المدينة وخصوصا إلى الشيخ الشرقاوى فجاوب أنه ما أخبر أحدا بذلك وحتى إذا وضعوه تحت القتل ما يقول بذلك» (٣) فهذا هو الشيخ محمد الغزى الذى لا شأن له بالموضوع، والذى عذب تماما كما عذب الحلبى، يرفض أن يورط الشيخ الشرقاوى (ولو وضع تحت القتل).. بينما الحلبى ـ لدى التعذيب ـ يعترف على أناس لا شأن لهم كلية بالمسألة، سوى أنه أسر لهم بنواياه، ولا ذنب لهم إلا أنهم آووه واستضافوه!

وليس أغرب ـ ولا أطرف ـ فى هذا السياق.. تفسيرا لهذه الحادثة التى أودت بأصدقاء الحلبى، من تبرير الكاتب المسرحى ألفريد فرج لها.. حينما يقول بالنص فى مقدمة مسرحيته عن سليمان الحلبى:

«.. ولعل سليمان بعد أن ثقلت عليه وطأة التعذيب والتحقيق فكر فى أن يشغل الفرنسيين بصيد صغير ـ أربعة أصدقاء أبرياء أثنوه عن عزمه فربما يشكرهم الفرنسيون أو يقتصدون فى إزعاجهم ـ صيد صغير يشغلهم عن الإلحاح عليه والتفتيش فى ذات نفسه عن صيد أكبر. ومن المؤسف أن كان نصيب ثلاثة منهم الإعدام» (٤) !!

علامات التعجب من عندنا طبعا.

«... أن مرادة يفعل شىء جنون وأنه عمل كل جهده حتى يرجعه.

سئل آيش هو الجنان الذى قاصد يعمله وحدثه عليه فجاوب أنه قال له إنه كان مراده يغازى فى

سبيل الله وأن هذه المغازاة هى قتل واحد تصرانى» (٥).

هكذا تكلم الحلبى (قتل واحد نصرانى) ولم يقل - مثلا - قتل واحد من الأعداء أو الفرنجة أو الفرنسيس المحتلين المستعمرين.. هذا مناضل ثورى عربى فى محيط عربى يعج بالعرب المسلمين العرب النصارى سواء فى مصر أو فى الشام لا يفرق بين العدو الغازى الأجنبى (النصرانى) وبين مواطنه العربى (النصرانى) زميله فى كفاح المستعمر الغازى، والذى دفع كل الثمن للاحتلال من ماله ودمه وحياته أسوة بأخيه المواطن المسلم، فالغازى الفرنسى لم يفرق فى قتله ونهبه وسلبه وإغتصابه لأبناء البلاد بين مسلم ونصرانى، ولم يرحم (النصارى) العرب من بطشه واستبداده لأنهم أخوة له فى العقيدة والدين.

بل إن مسألة (الدين) هذه - نصرانى أو غير نصرانى - بالنسبة لجنود الحملة الفرنسية على مصر. مسألة مشكوك فيها من الأساس.

فهذا - فى النهاية - جيش الثورة الفرنسية التى أسقطت الدين برمته من حسابها وأعلنت إلحادها من البداية، وصادرت امتيازات الكنيسة، ورفضت سلطة الفاتيكان.. إلخ.

نتائج ودلالات

ومن سير التحقيقات، ومااورد على لسان الحلبى فيها، يتضح لنا تماما (أنه تورط) فى هذا الأمر كله، وليس هذا هو شأن الثوار الأصلاء الذين يخوضون هذه الأمور بوعى وإرادة وتصميم وعزم (لا تورط فيه) ومهما كانت النتائج.

وهو لاينى يتحدث عن هذا الأمر باعتباره (جنونا استبد به) كما ورد فى شهادة عبد الله الغزى.

ولنقرأ هذه الفقرات من صفحات الجبرتى، ومن التحقيقات الواسعة مع الحلبى بلغتها الركيكة، تاركين للقارىء استشفاف ما يراه منها:

«.. سئل لأى سبب حضر من غزة فجاوب لأجل أن يقتل سارى عسكر العام، سئل من الذى أرسله لأجل أن يفعل هذا الأمر فجاوب أنه أرسل من طرف أغات الينكجرية وأنه حين رجع عساكر العثملى من مصر إلى بر الشام أرسلوا إلى حلب بطلب شخص يكون قادرا على قتل سارى عسكر العام الفرنساوى ووعدوا بكل من يقدر على هذه المادة أن يقدموه فى الوجاقات ويعطوه دراهم ولأجل ذلك هو تقدم وعرض روحه لهذا..» (٦)

وهنا يؤكد الحلبى على أن بواعثه هى (الدراهم) بوضوح تام!.

«.. وأنه راح سكن فى الجامع الأزهر وهناك شاف السيد محمد الغزى والسيد أحمد الوالى والشيخ عبد الله الغزى والسيد عبدالقادر الغزى الذين ساكنون فى الجامع المذكور فبلغهم على مراده فهم أشاروا عليه أنه يرجع عن ذلك لأن غير ممكن أن يطلع من يده ويموت فرط وأن كان لازم يشخصوا واحد غيره فى قضاء هذه المادة..» (٧).

«.. وأن اليوم الذى قصد التوجه فيه ليقتل سارى عسكر قابل أحدهم الذى هو محمد الغزى

فعرفه أن مقصوده أن يتوجه إلى الجيزة ليفعل هذا الغدر وأن تخمينه أنه مثل المجنون من حين أراد أن يقضى هذا الأمر لأنه لو كان له عقل ما حضر من غزة لهذا الأمر...... وأنه ما أخذ دراهم من أحد فى مصر لأن الأغوات كانوا أعطوا له كفايته.. » (٨).

ونلاحظ هنا، أنه حتى وساطة الحلبى لأبيه لدى الضابط العثمانى، لا تشتمل على حس عام بالظلم الواقع على أبيه (وعلى غيره من التجار) بل أنه مهموم فقط بحل مشكلة أبيه، ورفع الجور عنه هو بشكل شخصى وفردى خالص، ليذهب الباقون إلى الجحيم، وهذه (الفردية الشديدة) تنفى بالقطع أية (ثورية) من أى نوع عن الفتى، فالمبادىء الأولى للثورية تعنى وعى الفرد الثورى بأن هناك من القضايا والأهداف فى الحياة ما يتجاوز ذاته ومصالحه الشخصية وأهدافه الأنانية المنحصرة فى نفسه وعائلته وأهله فقط، وهو نوع من الوعى والفهم لا يبدو أن الحلبى أدركه بالمرة أى إدراك.

ثم إن الثورى الحق، حتى فيما هو يفكر فى حل مشكلة أبيه، لا يتوجه ـ منطقيا ـ إلى السلطة الظالمة نفسها، أو إلى أداة من أدواتها (الضابط العثمانى) لحل مشكلته، اللهم إلا إذا كان من البداية منتويا لتقديم تنازلات ما، وعاقدا العزم على ذلك، وواعيا ـ فى كل الحالات ـ بأنه يبحث عن (حل فردى) يخصه هو و وهو وحده فقط.

أولاً: لأن ذلك تم فى أعقاب ثورة القاهرة الثانية والتى استمرت ٣٧ يوما ولم يتمكن كليبر من إخمادها إلا بدك القاهرة دكا شاملا كاملا حتى لقد أبيدت أحياء كاملة من الوجود.. كبولاق مثلا..

وإليك بعض ماقال الجبرتى فى وصف تلك المأساة:

« .. وأحاطت العساكر الفرنساوية بالمدينة وبولاق من الخارج، منعوا الداخل من الدخول والخارج من الخروج، وذلك بعد ثمانية أيام من ابتداء الحركة (أى حوالى ٢٨ مارس وهو يوافق اليوم التالى لحضور كليبر إلى القاهرة) وقطعوا الجالب على البلدين (مصر وبولاق) وأحاطوا بها إحاطة السوار بالمعصم، فعند ذلك اشتدت الحرب، وعظم الكرب، وأكثروا من الرمى المتتابع، بالمكاحل والمدافع، وأوصلوا وقع القنابر والبنبات، من أعالى التلول والقلعات، خصوصا البنبات (القنابل) الكبار على الدوام والاستمرار، آناء الليل وأطراف النهار، فى الغدو والبكور والأسحار، وعدمت الأقوات، وعلت أسعار المبيعات وعزت المأكولات وفقدت الحبوب والغلات، وارتفع وجود الخبز من الأسواق وامتنع الطوافون به على الأطباق....

استمر الحال على ما هو عليه من اشتعال نيران الحرب، وشدة البلاء والكرب، ووقوع القنابل على الدور والمساكن من القلاع، والهدم والحرق، وصراخ النساء من البيوت والصغار من الخوف، والجزع والهلع، مع القحط وفقد المآكل والمشارب، وغلق الحوانيت والطوابين والمخابز، ووقوف حال الناس من البيع والشراء، وتفليس الناس وعدم وجدان ما ينفقوه أن وجدوا شيئا، واستمر ضرب المدافع والقنابل والبنادق والنيران ليلا ونهارا حتى كان الناس لايهنأ لهم نوم ولا راحة ولا جلوس لحظة واحدة من الزمن ، ومقامهم دائما أبدا بالأزقة والأسواق وكأنما على رؤوس الجميع الطير، وأما

النساء والصبيان فمقامهم بأسفل الحواصل والعقودات تحت طباق الأبنية إلى غير ذلك..... وجرى على الناس مالا يسطر فى كتاب، ولم يكن لأحد فى حساب، ولا يمكن الوقوف على كلياته فضلا عن جزئياته، منها عدم النوم ليلا ونهاراً، وعدم الطمأنينة، وغلو الأقوات، وفقد الكثير منها خصوصا الأدهان، وتوقع الهلاك كل حظة، والتكليف بما لا يطاق، وغلبة الجهلاء على العقلاء، وتطاول السفهاء على الرؤساء، وتهور العامة، ولغط الحرافيش، وغير ذلك مما لا يمكن حصره....

هجموا على بولاق من ناحية البحر (النيل) ومن ناحية بوابة أبى العلاء، وقاتل أهل بولاق جهدهم ورموا بأنفسهم فى النيران حتى غلب الفرنسيس عليهم وحصروهم من كل جهة، وقتلوا منهم بالحرق والقتل وبلوا بالنهب والسلب، وملكوا بولاق وفعلوا بأهلها ما تشيب من هوله النواصى، وصارت القتلى مطروحة فى الطرقات والأزقة، واحترقت الأبنية والدور والقصور، وخصوصا البيوت والرباع المطلة على البحر، وكذلك الأطارف، وهرب كثير من الناس عندما أيقنوا بالغلبة فنجوا بأنفسهم إلى الجهة القبلية، ثم أحاط الفرنسيس بالبلد، ومنعوا من يخرج منها، واستولوا على الحانات والوكائل والحواصل والودائع والبضائع، وملكوا الدور وما بها من الأمتعة والأموال والنساء والخوذات والصبيان والنبات ومخازن الغلال والسكر والكتان والقطن والأبازير والأرز والأدهان والأصناف العطرية، ومالا تسعه السطور، ولا يحيط به كتاب ولا منشور، والذى وجدوه منعكفا فى داره أو طبقته ولم يقاتل، ولم يجدوا عنده سلاحا نهبوا متاعه، وعروه من ثيابه، ومضوا وتركوه حيا، وأصبح من بقى من ضعفاء أهل بولاق وأهلها وأعيانها الذين لم يقتلوا فقراء لا يملكون ما يستر عوراتهم.....

المهم، أن المدينة البائسة كانت تلملم جراحها بعد كل هذا الهول، وتنهض من تحت الأنقاض، والأحياء الذين بقوا من هذا الهول يجمعون شتاتهم.. وفى هذه الأثناء بالضبط.. قتل سليمان الحلبى كليبر.. واختبأ فى ركن متهدم من بستان كليبر نفسه لبعض الوقت، ومن ثم خرج الجنود لشوارع القاهرة من جديد فى حالة هستيرية..

ولنقرأ معا من كتاب «بونابرت فى مصر» لمؤلفه ج. كرستوفر هيرولد: « .. وانطلق من ميدان الأزبكية دوى طبل ينذر بالخطر، ولم تمض دقائق حتى كانت جميع الطبول فى القاهرة تدعو الجنود إلى مراكزهم، وانتشر خبر مصرع كليبر بسرعة البرق. ولجأ الأهالى إلى بيوتهم محتمين بها خشية العاقبة، بينما اندفع الجنود كالمجانين فى الشوارع يضربون كل من يقف فى طريقهم وقد اشتد بهم الغضب (وربما ظنوا قتل كليبر بداية ثورة جديدة).

ويقول الجاويش فرانسوا فى يومياته، فى غير حياء كما هو واضح:

(إننا قتلنا بسيوفنا وخناجرنا جميع من صادفنا من الرجال والأطفال وإزاء هذه المقتلة الجديدة للمصريين الأبرياء رجالا وأطفالا التى تسبب فيها الحلبى، سارعت امرأة مصرية شاهدته من سطح بيتها مختبئا بين أنقاض ركن متهدم من بستان كليبر بالإبلاغ عنه لإيقاف المذابح العشوائية الجارية فى الشوارع وليس أدل على سوء تصرفه، حتى تجاه أمنه الخاص، وهو الذى قضى أكثر من ثلاثين

يوما فى دراسة المكان وتفاصيله بمخارجه ومداخله.. من أنه رغم كل الوقت الذى اتيح له بين مقتل كليبر والقبض عليه.. ظل رابضا فى منطقة الاغتيال بما سهل كثيرا من العثور عليه والإمساك به!

ثانيا: النقطة الثانية والأخيرة الدالة على إننا إزاء حالة عارية تماما من أى وعى ثورى كامل، أو تصور تضالى شامل (أو مجزوء ختى) أو فهم سياسى ما للأوضاع برمتها ولموازين القوى.. إلخ.

ـ ولعل هذا السبب الأخير ـ الذى سأشير إليه حالا ـ كان وراء وصف الجبرتى للفتى بأنه (أفاقى أهوج) ـ

إن كليبر لمجمل الأوضاع الفرنسية الصعبة التى أصبح عليها هو وقواته فى مصر بعد رحيل نابليون، وبعد الثورات المتتابعة والممتدة ليس فى القاهرة فقط، بل على طول الوادى وعرضه، فى الشمال والجنوب، ونتيجة لتربص الأتراك والإنجليز له على الحدود الشرقية والشمالية والخسائر الفادحة التى منيت بها قواته فى مصر، والتى قدرها نقولا الترك (وهو مؤرخ فرنسى، بخمسة عشر ألف جندى منذ دخل الفرنسيون إلى مصر، بالإضافة إلى استنفاذه لكافة الموارد المصرية، وابهاظه للشعب بالضرائب اتباعاً لسياسة (عصر لليمونة) الشهيرة التى اتبعها نابليون فى غزواته جميعا.

كل ذلك، جعل كليبر يشرع فى التفاوض مع الانجليز والعثمانيين للإنسحاب المشرف من مصر بما بقى من قواته وعتاده، ولكن مقتله المفاجىء، نقل السلطة إلى عبد الله جاك مينو الرافض تماما لمبدأ الانسحاب والرحيل عن مصر، الذى تزوج مصرية وأشهر إسلامه وغير اسمه وطابت له الإقامة، وأخذ يحلم بتحويل مصر إلى مقاطعة فرنسية، ومن ثم كان ـ وظل حتى النهاية ـ متشددا فى رفضه لحلول الإنسحاب كلها، ولفكرة الرحيل عن مصر أساسا وبأى شكل.. وبرغم أن مجمل الظروف السياسية المعقدة والسيئة والتى لم تكن أبدا فى صالح الفرنسيين.. أجبرت القوات الفرنسية فى النهاية على الرحيل، إلا أن مينو ظل حتى آخر لحظة يقاتل فى الإسكندرية مناوئا لهذا الإجماع حتى غلب على أمره فى خاتمة الأمر!

وإذن، فمقتل كليبر، وانتقال الأمر إلى مينو، عطل رحيل الفرنسيين عن البلاد الذى كان وشكيا، وأطال من أمد بقائهم بإنتقال السلطة إلى مينو، ومن ثم فلم يكن هذا الأغتيال إلا سببا فى طول بقاء الأعداء فى البلاد لمزيد من الوقت طال أم قصر، بكل ما يمثله هذا البقاء من مزيد من العنت والعسف والتجبر والمظالم، وهو ما يقطع بغياب الرؤية السياسية الواضحة على الأقل لدى الحلبى ـ إن لم نقل الرؤية على الإطلاق ـ لمجريات الصراع الدائر حينئذ وموازين القوى فيه، وهى الحدود الدنيا من المعرفة الواجبة لثورى حقيقى، وليس لمجرد فتى مأجور من الناحية الفعلية، وشديد الأنانية من ناحية النتيجة المتصورة والمطلوبة لفعله (رفع الظلم عن كاهل أبيه وحده) وقصير النظر الفكرى من ناحية تصوره لهذف عام (قتل واحد نصرانى) ومنعدم القناعة واليقين بما يفعل حتى فى حدود تصوره الشخصى لأهدافه أيا كانت، أو كما قال بنفسه عن نفسه:

«.. إنه مثل المجنون من حين أراد أن يقضى هذا الأمر لأنه لو كان له عقل ما حضر من غزة لهذا الأمر..»!

خاتمة

لا تدعى هذه القراءة المختلفة لواقعة سليمان الحلبى فى تاريخنا الحديث.. الصحة التامة والسلامة الكاملة، وإنما هى اجتهاد له ما يبرره من الوثائق والأسانيد (المتاحة للجميع طبعا)..وهى اقتراح يمتلك مشروعيته من خلال الأمانة فى البحث، والتجرد عن الهوى، والدقة ـ قدر الإمكان والطاقة ـ فى الربط والاستقصاء والاستدلال واستخلاص النتائج.

ولعل ما تمتلكة هذه القراءة من مصداقية (جوهرية) هى فى تأكيدها ـ وبغض النظر عن سليمان الحلبى بالذات، وعن نتائج البحث إجمالا ـ على ضرورة إعادة القراءة الجريئة والجديدة والمتحررة لتاريخنا كله قديمه وحديثه لما يعنيه هذا فى الحقيقة من السلامة والصحة والثقة بالنفس. ومن اجتهد فأصاب فله أجران.. للاجتهاد والإصابة.. ومن آجتهد فأخطأ فله أجر الاجتهاد وهذا أضعف الإيمان!

هوامش الدراسة

١ ـ تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر ـ عبد الرحمن الرافعى ـ الجزء الأول ـ مكتبة نهضة مصر ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٥٥ ـ القاهرة ص ٤٣٧ ، ص ٤٣٨، ص ٤٣٩.

٢ ـ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ـ للعلامة الشيخ عبد الرحمن الجبرتى ـ الجزء الثانى ـ دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ بدون تاريخ ـ ص ٣٥٩.

٣ ـ المرجع السابق ـ ص ٣٧٨.

٤ ـ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ـ للعلامة الشيخ عبد الرحمن الجبرتى ـ الجزى الثانى ـ دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ بدوت تاريخ ـ ص ٣٦٨.

٥ ـ المرجع السابق ـ ص ٣٦٣.

٦ ـ المرجع السابق ـ ص ٣٦٤.

٧ ـ المرجع السابق ـ ص ٣٧٤.

٨ ـ بونابرت فى مصر ـ تأليف ج. كرسوفر هيرولد ـ ترجمة فؤاد اندراوس ـ مراجعة الدكترر محمد أحمد أنيس ـ دار الكاتب العربى للطابعة والنشر ـ القاهرة ـ يونيو ١٩٦٧ ـ ص ٥٠٠.



ملف

الحملة الفرنسية.. موت أسطورة!

مصطفى عبادة

(١)

كانت الحملة الفرنسية على مصر، بالأحرى كان فشلها، سبباً رئيسياً في تكوين التحالف الأوربي الثاني ضد جمهورية فرنسا، والذي بدأ سلسلة التحالفات الحربية ضد نابليون. وهي التحالفات التي لم تنته إلا بسقوط دولة نابليون سنة ١٨١٥، بعد الحملة بنحو ١٥ عاماً.

أما الحملة على مصر ، فقد لفتت المصريين إلى أهمية الدفاع عن بلدهم بأنفسهم : لا اعتماداً على العثمانيين أو المماليك أو غيرهم، فكانت ثورتا القاهرة، الأولى والثانية، صحيح أن المصريين بعد نهاية الحملة اختاروا جنديا ألبانياً ليحكمهم بدل أن يختاروا عمر مكرم مثلاً، وأضاعوا بذلك فرصة ذهبية ليتحول الأمر لهم، بدل الانتظار حتى ثورة يوليو.

ولفتت الحملة – من جهة ثانية – أو بمعنى أدق كشفت أهداف الاحتلال العثماني لمصر، وأن المحتل – مهما كان – لا يهمه إلا مصالحه (الشعوب هي التي تحرر نفسها.. ولا تحب الحرية التي تأتيها من الخارج). من جهة ثالثة ، ظهرت أهمية مصر، فالعالم العربي، بل الشرق كله، من السهل أن يُغْزى – ويسيطر عليه – بعيداً عن مصر، فمصر دائماً هي التي تنهي الهجمات على الشرق:

الاحتلال المغولى - التتري، هزمه المصريون بقيادة قطز، الحملات الصليبية ، انتهت على الشرق بفضل أجناد مصر. وأخيراً الحملة الفرنسية على مصر والشام . والأمر إلى يومنا هذا يكتسب مصداقية ورسوخاً.

الحملة الفرنسية يعد أن فشلت فشلاً عسكرياً ذريعاً، بل فشلت فى كل أهدافها المعلنة" فإن أحداً من المؤرخين الفرنسيين لم يذكر أنها : كانت أولى هزائم نابليون (القائد الذى لا يهزم) ويقتصر الكلام لدى من في نفوسهم هوي، وبعض المؤرخين يركزون على البعثة العلمية التي صاحبت الحملة، تلك البعثة التى ابتكر خطتها - كما يذكر المؤرخ الفرنسى "جورج ليجران" - مونج ، وبرتولي، وبونابرت وهى. "خطة تكميلية لإلحاق لجنة للعلوم والفنون بالجيش المنتصر تكون مهمتها: تحضير وتنفيذ استعمار مصر بعد ذلك ".هذه إذن المهمة التى سافر من أجلها العلماء إلى مصر مع جيش الحملة، تحضير وتنفيذ استعمار مصر لصالح فرنسا.

ومن اللافت للنظر أن عام ١٩٩٨ هو العام الذى خصصته فرنسا للاحتفال بمرور ٢٠٠ سنة على الحملة، ولما جوبهت بحملة وطنية غيرته إلى الاحتفال بـ "٢٠٠ سنة على العلاقات المصرية الفرنسية "آفاق مشتركة"، وهو نفس العام الذى تحتفل فيه إسرائيل باغتصابها أرض فلسطين..؟ فهل هناك علاقة، غير الصدفة التاريخية .. لنرى : بمجرد وصول نابليون إلى مصر عام ١٧٩٨ أصدر بياناً حث فيه جميع يهود آسيا وأفريقيا على الالتفاف حول رايته من أجل إعادة مجدهم الغابر "وإعادة بناء مملكة القدس القديمة" . فى الرابع من إبريل ١٧٩٩ أثناء حصاره مدينة عكا. وفى سبتمبر ١٨٠٦ دعا نابليون اليهود إلى عقد "السهندرين" - الهيئة القضائية لليهود - التى كانت قائمة فى الأزمنة القديمة واستمر اجتماعها حتى نهاية فبراير ١٨٠٧ ، حين أعلن نابليون أن اليهود أصبح لهم كيان رسمي، داخل الدولة ، وأن الديانة اليهودية أصبحت إحدى الديانات الرسمية فى فرنسا، وأن من حق المؤسسات الدينية اليهودية أن تحظى برعاية وحماية الدولة، وتعهد نابليون بإجبار حكام الدول الأوروبية التى يحتلها على منح اليهود من سكانها الحقوق التى منحتهم إياها فرنسا كما حدث فى هولندا وسويسرا.

رغم ذلك، علمونا فى المدارس ، أن الحملة الفرنسية على مصر كانت "نور ونار" أى حضارة واستعماراً، وكلمة النور دائماً تأتى أسبق من النار، مع أن العكس هو الصحيح، بافتراض أن الحملة حملت نوراً - أى نور- وهذا النور الذى يزعمونه يقول: إن تاريخ مصر الحديث، بدأ بدخول الجيش الفرنسى إلى الإسكندرية، وأن المصريين انبهروا ببونابرت وجنده وبالحضارة التى أهدوها إليهم، وأن الفرنسيين علموا المصريين الحرية، وأسس الديمقراطية ومبادئ ١٧٨٩ (أين هى الديمقراطية التى تعلمناها .. إن تاريخنا كله لم يعرفها). وأن محمد على "إن فعل شيئاً فإنما فعله لأنه كان تلميذاً لبونابرت (هو الذى كان يقاومه

مع المصريين) وهو الذى حقق كل المشروعات التى كان بونابرت قد وضع أسسها".

باختصار علمونا، أن الحملة الفرنسية، هى السبب الوحيد للانطلاقة الحضارية، لمصر فى القرن التاسع عشر، ولم يحاول أحد أن يسأل نفسه سؤالاً بسيطاً: لماذا غزو مصر بعد عشر سنوات من ثورة فرنسا التى نادت بالإخاء والحرية والمساواة..؟ وهل من بين هذه المبادىء، أو ما تدعو إليه، غزو البلاد الأخرى والتوسع الاستعمارى أيا كان الشعار المرفوع..؟ وهل توطيد شعارات ثورة فرنسا سنة ١٧٨٩ يقتضى فرضها على الشعوب الأخرى قسراً...؟.

ثم هناك ما هو أفدح من ذلك، وهو ما يعلم للتلاميذ المصريين فى المدارس الفرنسية - المنتشرة فى مصر - حيث تصور الحملة لهؤلاء التلاميذ" على أنها بعثة علمية ثقافية، وليست حملة عسكرية استعمارية ، فالجند والمصريون، عاشوا فى وئام تام أثناء وجودهم فى مصر، وئام لا تشوبه ثورة أو عنف دموى.

استمرت الحملة على مصر ثلاث سنوات وأقل من أربعة شهور، فقد أقلعت فى ١٩ مايو ١٧٩٨ من ميناء تولون، وخرج آخر قائد لها وهو "مينو" من مصر فى ١٨ أكتوبر ١٨٠١. وقد تولى قيادتها بعد سفر نابليون تاركاً مصر فى ١٣ أغسطس ١٧٩٩ قائدان آخران هما: كليبر من ٢٣ أغسطس ١٧٩٩ إلى ١٤ يونيو ١٨٠٠، ثم مينو من ١٥ يونيو ١٨٠٠ إلى ٨ أكتوبر ١٨٠١.

(٢)

"الحملة الفرنسية تنوير أم تزوير" كتاب د. ليلى عنان "المصادر عن دار الهلال برقم ٥٦٧، يحاول استقراء والتعرف على أسباب نشأة هذه الأفكار وكيفية تطورها ، حتى أصبحت من المسلمات التى لا تناقش، سيما وأن الدراسات التاريخية الحديثة (المؤرخون الجدد كما تسميهم المؤلفة) قد دحضت الكثير مما كان المؤرخون يرددونه من قبل: لقد أصبح من المعترف به الآن مثلاً أن الحملة لم يكن لها ذلك التأثير الذى كانوا يتحدثون عنه".

تحطمت إذن أسطورة الحملة الفرنسية على مصر بفضل هذا الجيل من المؤرخين الجدد، الذين أخذوا يعيدون النظر فى كل تاريخهم ، وفى أساطيره بالذات، ومنهم نتعرف على بعض الحقائق التى أغفلتها ذاكرة التاريخ الرسمى فى فرنسا من أجل تمجيد ما يعدونه بداية العصر الحديث لهم (أيضاً) بل بداية تكوين الشخصية الفرنسية المعاصرة، صحيح أنهم قاموا بتحطيم كل الأصنام السابقة لتاريخ فرنسا وأهمها ثورة ١٧٨٩، وأسطورة الامبراطور نابليون، إلا أنهم أصروا - فى الوقت نفسه - على أن الحملة على مصر، هى من أكثر

صفحات تاريخ فرنسا مجداً وبالتالى فقد أصبحت الحملة على مصر، هى آخر أساطير التاريخ الفرنسى.

(٣)

الأسطورة عند الأدباء..

يصف "بلزاك" ١٧٩٩ - ١٨٥٠ (فى رواية "طبيب الأرياف") أحد الجند المسرحين وهو يقص على إخوانه من الفلاحين مغامراته مع نابليون، ذلك القائد الذى كان ينزل المعارك، فيتساقط ضحايا العدو من حوله ، بينما لا تمسه طلقة واحدة، بسبب العقد الذى أبرمه مع أحد الشياطين ، وإذا حصد الطاعون جند الحملة بقى وحده كالوردة الندية وسطهم، وإذا ما انسحب من مصر، فهذا لأن الساحر "مودى" هو الذى أطلق الطاعون الذى هزمه ، فالقوى الخارقة هى الوحيدة القادرة على هزيمته . إن هذا الجزء من الرواية ، ليس طويلاً ، وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد الجزء الخاص بالحملة أطول فصل فى سرده المشوّق، وكأنه أخطر مرحلة فى تاريخ نابليون الطويل.

تقول المؤلفة :"إن ما يعضد أسطورة لا يمكن أن يكون إلا أسطورة أخرى، ومصر أسطورة لأنها خارج العالم الأوروبى "إن بلزاك هنا يصور بأمانة ما كان يمكن أن يفهمه أهل الريف من الأحداث ، حتى وإن كانوا شهود عيان لما حدث مثل ذلك الجندي. إنه يؤكد خزعبلات وتخيلات على أنها حقيقة لا يمكن أن يقصها أو يصدقها إلا عقل ساذج جاهل وبدائى، وحتى إن كانت القصة من نسج خياله، وليست تصوره الحقيقى للأحداث ، فهو يدرك أن جمهوره سيفرح بهذه القصص الخرافية وسيصدقها لجهله بكل شىء.

وفى روايته الشهيرة "الأحمر والأسود" يصور "ستاندال" (١٧٨٣ - ١٨٤٢) بطلة "جوليان" مهووساً فى إعجابه بنابليون حيث يقول فى أول الرواية :"إن اعترافات روسو وتقارير معارك الجيش الكبير الامبراطورى وميوريال سانت - هيلانة ، كانوا بالنسبة له بمثابة القرآن".

أما "لا مرتين" (١٧٩٠ - ١٨٦٩) الشاعر الرومانتيكى الكبير، فيقال إن له الفضل فى تحويل أسطورة نابليون الشعبية إلى أسطورة أدبية بسبب قصيدته "بونابرت" التى نشرت سنة ١٨٢٣، ولذلك لأن لامرتين شاعر كبير وسياسى مؤثر وهو لا يذكر فى قصيدته تلك إلا ما عرفه وهو صغير من أمجاد هذا الامبراطور المتوفي، وتتلخص هذه الأمجاد فى ذكر جسر "آركول" والحملة على مصر والشام.

"وفيكتور هيجو" (١٨٠٢ - ١٨٨٥) كتب العديد من القصائد التى أصبحت من أهم ما أرسى أسطورة نابليون والحملة فى الوعى الفرنسى المعاصر له واللاحق

به . رغم أن هيجو كان يعيش فى وسط لا يتحدث عن نابليون إلا بصفته "سمام يافا" الجبان الذى هرب من مصر ، وهرب من روسيا تاركاً من أرسلهم طموحه إلى هناك للطاعون والثلج . رغم هذا ظل هيجو وفيا لإعجابه بنابليون ، وإن كان ينتقد أحياناً أخطاء رآها تشوب حكمه وطموحه ، لكن قصائده فى مدح نابليون حولت الرجل الكبير إلى شخصية أسطورية لا مثيل لها، لأنها تخرجه من نطاق عالم البشر، أليس بونابرت هو الذى جعل فرنسا مسيطرة على العالم كله بفضل وصوله إلى أقصى حدود العالم، وهى الكرملين فى روسيا والأهرامات فى مصر، ولا يقول أبداً أنه هزم فى كليهما.

لكن الحملة على هذا النحو الأسطورى لدى الأدباء، ليست أكثر من خيالات شعراء وأدباء عشقوا مجد قائد، ذهب إلى بلاد فى أقصى العالم، هذه الخيالات لا تجد أية حقائق أو تفاصيل لتعضدها.

(٤)

الحملة عند المؤرخين..

الأمر عند المؤرخين مختلف إلى حد ما ، فبعضهم وخصوصاً من كتب منهم فى وقت قريب ، بعد رحيل الحملة عن مصر، وهؤلاء أغلبهم متعصبون متطرفون ، مع الحملة ونابليون وبعضهم يحاول الموضوعية، واستمر هذا الأسلوب الشوفينى الساذج المنبهر حتى قيام الحرب العالمية الأولي، والتى من أهم أسبابها الانتقام من الامبراطورية الألمانية حيث إنها كانت قد أذلت فرنسا فى ١٨٧٠، حتى أن تتويج "عليوم الأول" امبراطور ألمانيا الموحدة أخيراً، تم فى قصر "فرساى" الشهير فى فرنسا. وأحد هؤلاء المؤرخين المتعصبين يقول :"إن الفرنسيين والمصريين كانوا يتبادلون القبلات والتهانى عند وصول خبر انتصار بونابرت فى معركة "أبى قير الثانية" لأن نبأ النزول التركى كان قد أشاع الفزع، رغم أن ذات المؤرخ يعترف "أن أعضاء الديوان كانوا يعرفون جيداً أن بونابرت قد هزم، وهو أيضاً كان يعرف ذلك "فكيف إذن – تقول المؤلفة – صدق أن مظاهر الفرح لم تكن مفتعلة أو بأمر من بونابرت نفسه، كما كان يحدث ، وكما يعرف كل دارس متعمق لسياسة بونابرت فى مصر ، وفى غير مصر ، وكالمعتاد فى مثل هذه الأمور فإننا لن نجد ما يؤيد ما يؤكده المؤرخ الفرنسي.

لكن هذه النزعة للتعصب أخذت تخفت شيئاً فشيئاً لصالح رؤية الحملة على حقيقتها باعتبارها استعماراً صريحاً ، لم يستفد منه إلا نابليون نفسه ، فيما بعد ، ليصور للفرنسيين على أنه الجنرال الذى لا يقهر ، والذى يخطط لكل شيء، حتى لو أفهم الفرنسيين غير ذلك حيث قال لجنده قبل وصولهم إلى

مصر: "أيها الجند ستشتركون في غزوة لها نتائج لا تحصى على الحضارة وتجارة العالم" ثم هو بعد وصوله إلى مصر يدعى أنه يقدس الإسلام ويحترم المسلمين، وهو إنما جاء ليخلصهم من المماليك البغاة، فى انتهازية سياسية منقطعة النظير.

ومن أمثلة الكتب التاريخية التى تمجد الحملة كتاب "فى بلاد نابليون - مصر" ألفه اثنان من المؤرخين هما :"جان ميز" و"جورج ليجران" والكتاب ينقسم إلى جزءين، كتب الأول جان ميز الذى اختص بالكلام عن الحملة فى ذاتها. والجزء الثانى كتبه جورج ليجران واختص ببعثه العلماء ، علماء الحملة، وهذا الجزء من الكتاب يعتبر من الأبحاث التاريخية القليلة التى تحدثت عن الحملة بموضوعية نسبية تضيف إلى كتابته المصداقية الضرورية لأى تاريخ علمى محترم، وهو لا يحكى إلا ما يخص البعثة العلمية.

فيما يتعلق بالجزء الأول، فإن "جان ميز" تتأكد رؤيته المنبهرة ، منذ الصفحات الأولى. فيحكى الأحداث على طريقة روايات المغامرة المثيرة فمثلاً: بونابرت يستعد لعمل كبير سيذهل العقل ويبلبل أوروبا .. إنها الحملة على مصر" ويحكى المؤلف "ميز" عن واقعة الحجاج الذين خرج عليهم الأعراب فى الصحراء لينهبوا قافلتهم ، لكنهم فروا عندما رأوا الزى العسكرى الفرنسى ، ولم يبق على الطريق إلا طابور طويل من الجمال محملة كلها بالبضائع ، وبعض النسوة العجائز القبيحات اللاتى يتسترن فى محامل مهلهلة. ألفان من الحجاج بثياب بالية قدرة كلها قمل، وقد انحنوا حتى الأرض أمام القائد العام عندما أخبرهم أنه سيحميهم ، وهو أسلوب ينم عن مدى احتقار المؤرخ للمصريين وانبهاره بالحملة ، وبأخلاق القائد العام، والقارئ بالطبع يلهث مع الأسلوب الذى يصف معركة "الشجيع" ضد قوى الظلام ، وتنتقل الغنيمة من الأعراب إلى الفرنسيين، وهكذا ينعم أفراد الجيش بأملاك الحجاج الذين كانوا تحت حمايتهم ، ولا يرى المؤرخ أية غضاضة فى تلك الحادثة فهو يقصها بأسلوب المنبهر بالجيش الأسطورى الذى يعرف كيف يغتنم الفرص، ويستمر هذا الانبهار بتصرفات بونابرت وجيشه حتى أن العلماء والمشايخ أيضاً" مبهورون بتقوى بونابرت الإسلامى الذى لابد أن يطفىء الكراهية الأبدية التى يكنها المسلم للغريب، للكافر، فهو يعرف أن سلامة جيشه طوع المشاعر التي سيثيرها تصرفه، إنه يعرف ذلك فينتهز - بمهارة - الفرصة التى تتيحها له أعياد النيل، لتكريم أقدم العادات المصرية، ليؤكد بذلك مدى صدق احترامه لأفكار الشعب المصرى السياسة والدينية، فأمامهم شعب يكره الفرنسيين لا لشىء إلا لأنهم غرباء أو كفرة، وبونابرت الذى يمد لهم يد التسامح والتفاهم.

نابليون هذا هو نفسه الذى وجد نفسه فى حادثة أخرى أمام ثلاثة آلاف سجين سلموا أنفسهم آمنين لقائديه: "بو هارنى" و"كروازييه" تبدو المسألة صعبة فى بادىء الأمر، لكن نابليون الحكيم الذى لا يخطىء فى قراراته أبداً ،

يحلها بمنتهى البساطة، يحسم القضية ويأمر بقتلهم جميعاً. هل لهذا من تفسير سوى العنصرية الاستعمارية التى يتعامى عنها المؤرخ.

لكننا سنكتفى بهذا المثل لهؤلاء المؤرخين ، لنرى كيف تطورت رؤية المؤرخين للحملة ، ومازلنا مع نفس الكتاب فى جزئه الثانى الخاص بالحديث عن أفراد البعثة العلمية والذى كتبه "جورج ليجران" والذى قلنا منذ قليل إن به موضوعية نسبية . كيف رأى ليجران أفراد البعثة وما هو دورهم فى تصورهم لمهمتهم، وتصور العسكريين لهم ولدورهم؟ كان نابليون يرى دور البعثة كما يلى. يقول المؤرخ:

"إن بونابرت كان يحث (حكومة الإدارة على أن تعهد إليه بجيش من اختياره ولجنة من العلماء ، وفى المقابل ، يعاهدها هو على الاستيلاء على مالطة التى عرفت بحصانتها ، والاستيلاء على مصر الخصبة ، وطريق مفتوح إلى الهند بكنوزها الأسطورية" الحملة إذن استعمارية بحتة بما فيها بعثة العلماء وبونابرت هو من طلب "الشاعر" ديليل والموسيقى "ميهول" والمغنى "لاييس" الذى كان سيقوم بدور شاعر الملاحم الذى يتغنى بانتصار الجيش وهو على رأسه مثل (الشاعر الشهير أوسيان) وعلاوة على لجنة العلماء كان بونابرت يريد ممثلين وراقصين وخاصة راقصات "والهدف من لجنة العلماء واضح لأن بونابرت سينشىء مستعمرة مثالية تكون جديرة به وبالفلاسفة وبأصدقائه.

كان العسكريون يرون الحملة على حقيقتها ويسخرون من العلماء ، وكان الجيش ضباطاً وجنوداً لا يحبون هؤلاء المدنيين (العلماء) ويتصرفون معهم بغلظة واستعلاء ، وكانوا يضطهدونهم لأنهم – على حد قول العسكريين – هم الذين وضعوهم فى مأزق هذه الحملة . يحكى أحد العلماء:

"إن كنت تقرأ صحيفة فى مكان عام ودخل ضابط عليك فهو يأخذ منك الجريدة دون أن ينبس بحرف وإذا وقفت فى طابور لدخول المسرح ، كان من حق أى عسكرى أن يتجاوزك ويمر أولاً، ولا يتحمل أن ينتظر، وهم لا يتحدثون إلا عن إلقاء الأزواج من النوافذ للاختلاء بالزوجات" كانت هذه حقيقة عقلية أفراد الجيش الفرنسى حتى فى معاملتهم للمدنيين من الفرنسيين أنفسهم حتى وإن كانوا من كبار علماء عصرهم.

ونتابع مع هذا المؤرخ فإذا قال "ميز" إن ثورة القاهرة كانت بدافع من الخارج، يؤكد "ليجران" على أنها لم تكن كذلك يقول :"كان سكان القاهرة ناقمين على المهندسين مجندين ومدنيين لأنهم أرادوا بناء حصون حول المدينة، كما كانوا يمرون على الأحياء ليسجلوا المنازل والسكان من أجل فرض ضريبة الأملاك" لذلك كان بيت العلماء أول ما هجم عليه الثوار.

ثم نتعرف على ما عانى منه العلماء حتى لحظة رحيلهم من معاملة سيئة ، حتى أن "مينو" القائد العام آنذاك: عندما استعد العلماء للرحيل ومعهم صناديق بها ثمرة أبحاثهم ظن الجند أن هذه الصناديق الثقيلة تحوى كنوزاً، فقرروا

نهبها ليلاً، وعلى الرغم من مجهودات العلماء إلا أن الجنود استطاعوا سرقة أحدها، وعندما كسروه لم يجدوا به إلا عينات من معادن سيناء فاستشاطوا غيظاً وألقوها كلها بعيداً .. عندئذ وصل أحد الضباط فجعل العلماء وأمتعتهم تحت حمايته وأوصلهم سالمين إلى الإسكندرية، أصر مينو بعد ذلك على الاستيلاء على ما جمعوه كله، ورفض العلماء بشدة ، ولكن المهندسين اضطروا إلى ترك رسومهم وأبحاثهم، وصار على كل منهم أن يكتب تعهداً بأنه لم يأخذ معه شيئاً يفيد الموقف السياسى أو الحربى لمصر.

نكتفى بهذه الأمثلة التى ذكرها ليجران لنسأل: لماذا كان الانبهار بهذه الحملة لدى مؤرخ مثل "ميز"...؟ السبب تقول المؤلفة د. ليلى عنان: "هو أن هذا النوع من الكتب يساعد المواطن الفرنسى على محو ذاكرة الهزيمة النكراء أمام البروسيين فى حرب ١٨٧٠، وكان التمجيد المستمر لكل ما يقوم به الجند الفرنسيون يصور وكأنه أفعال بطولية وشريفة، ناهيك عن كونهم جند نابليون العظيم قاهر أوروبا كلها".

(٥)

وتتطور الرؤية نحو الموضوعية أكثر، وإن كانت موضوعية جزئية ، لم تستطيع أن تتخلص من الهوى والفوقية، إلا أن الحقائق التاريخية واضحة، صريحة، فى وضوحها وكتاب "بونابرت فى مصر" لباستر خير دليل على هذه الموضوعية الجزئية ، لأنه يشترك مع كتب أخرى فى النظرة نفسها إلى الحملة.

كتاب "باستر" نشر سنة ١٩٣٢. يبدأه المؤرخ بالاعتراف بحقائق لم يعد من الممكن تجاهلها ، وهو لا يبرىء نابليون من عيوبه، إذ يذكر مثلاً أن بونابرت قرر أيضاً أن يصطحب معه شاعراً ينشد أمجاده بلغة الآلهة؟ أى أن مجد بونابرت الشخصى كان له الاهتمام الأول فى استعداده للحملة على مصر . وهو – المؤرخ – لا ينكر الفظائع التى ارتكبها الجيش الفرنسى معترفاً بالواقع المرير: "ولكن ذهب رجال ونساء وشيوخ وحتى أطفال إلى أحد المساجد حيث ذبحهم جنودنا لأنهم كانوا فى حالة من العنف الجنونى الذى عادة ما ينتاب الجند عند الهجوم".

ثم يستمر الكتاب فى عرض الحقائق التى لم يعد من الممكن إغفالها، ولكن بطريقة غريبة لا تدل إلا على شىء واحد وهو الرغبة الجامحة للمؤرخ في تأكيد عكس ما يقدمه من وقائع ليثبت أن الحملة لم تكن فاشلة من جميع النواحى: "كان مجداً لا حد له.. وكان أيضاً فشلاً دموياً". وهو الأمر الذى يسم الكثير من الدراسات التاريخية، كما أشرنا منذ قليل.

مثل كتاب "بينوا – ميشان" (بونابرت فى مصر أو الحلم الذى لم يتحقق)

الذى يبدأه بإشارة "تاليران" إلى ضرورة غزو مصر قائلاً: "كانت مصر مقاطعة فى الجمهورية الرومانية ويجب أن تصبح كذلك بالنسبة للجمهورية الفرنسية و"غزو الرومان كان سبب انهيار هذا البلد الجميل (مصر) وفتح الفرنسيين له سيكون سبب رخائه"... إلخ . وإن ذكر بالطبع بعض فظائع الحملة.

وفى عام ١٩٦٩ نشر كتاب "جورج سبيلمان" (نابليون والإسلام).. أى بعد استقلال معظم البلاد المستعمرة، ومؤلف الكتاب ضابط تولى مسئوليات عسكرية وسياسية وإدارية فى أرض الإسلام لأكثر من ربع قرن ، وهو كتاب لا يختلف عن سابقيه كثيراً من حيث الموضوعية الجزئية، فالفرق ضئيل تقول المؤلفة :"إنه من المدرسة الاستعمارية التى قضى عليها تحرير شعوب العالم الثالث المستعمرة فى تلك السنوات . ولم يكن الجنرال قد اقتنع بالواقع الجديد، ولم يكن هو الوحيد الذى لايزال يعيش فى الماضى".

وإن كنا نعرف منه جديداً فيما يتعلق بفكرة غزو مصر ، فهو يعرض تاريخ الفكرة منذ أن عرضها الفيلسوف الألمانى "ليبينتز" على الملك "لويس الرابع عشر" مؤكداً له "أن أفضل وسيلة لضرب (هولندا) هو احتلال مصر، ستجد هناك الطريق الحقيقى لتجارة الهند، وستأخذه منها ، وستؤكد السيطرة الأبدية لفرنسا على المشرق ، وستسعد البلاد المسيحية، وستملأ العالم اندهاشاً وإعجاباً "ستصفق لك أوروبا ولن تتحد ضدك" ثم يسرد سبيمان تفاصيل استمرار الفكرة طوال القرن الثامن عشر إلى أن حولها "تاليران" وبونابرت إلى حقيقة. كما نعرف منه – مثلاً – موقف نابليون من الإسلام، وهو يلجأ لمراجع موثقة حيث كان بونابرت ، يحترم الإسلام ونبيه حتى نهاية حياته، بل وإعجابه بهما ، قائلاً وهو فى المنفى – بعد قراءته للقرآن – "دين محمد هو أجمل دين" وقدمات نابليون معلناً انتماءه للكاثوليكية، ولا ينفى هذا استغلاله للنزعة الدينية فى مصر فى محاولته كسب ود العلماء للمشايخ وعامة الجمهور.

ومثل هذين الكتابين أيضاً كتاب "بونابرت – حرب مصر" لمؤرخين هما "جان ترانييه" و"ح.س كارمينيانى" وقدم له مؤرخ نابليون الشهير "جان تولار" الأستاذ بجامعة السوربون ورئيس معهد نابليون . وأخيراً يأتى كتاب "فى مصر مع بونابرت" لـ "برتران سوليه" الذى يتقدم خطوة أكثر، وهو كتاب مؤلف للأطفال لذا لابد أن يكون واضحاً وسلساً ، لكن مؤلفه وقع فى نفس التناقض: ذكر فظائع الحملة ومبرراتها فى الوقت نفسه، على أيه حال الحقائق وراء الأسطورة بدأت تفرض واقعها المرير، هذه الحقائق التى عرفت أيام الحملة نفسها ثم طمست لأكثر من مائة وخمسين عاماً حيث نسى الجميع ذلك الثمن الباهظ الذى دفعته فرنسا من أجل بضع سنوات من المجد الحربى . فنابليون ترك فرنسا مهزومة وقد إستنزف دمها لسنوات طويلة، وتأخرت عن ركب الثورة الصناعية التى كانت قد بدأت فى انجلترا ، بعد أن فقدت من أراضيها أكثر مما كسبت فى حروب الثورة كلها.

لكن سحر الأسطورة التى خلقها نابليون بونابرت كان أقوى من الحقيقة ، تلك الحقيقة التى فضحها أكثر من "شاهد من أهلها".

ملف

٣

اعتذار لسليمان الحلبى

سمير الفيل

الثورة بالنبابيت
الهوجة بالأحجار
دات حوافر الخيل على السجاجيد
اتجمع الثوار
من فوق على المدنة
نده شيخ كان لابس العمة
يارب، يارربنا تزيح لنا الغُمة
الخلق متلمة
تتصدى لبنادق الفرنجة بالعُصيان
الأزهر كره وش الأعادى موت
وأعلن العصيان
كل المجاورين
حطوا المصاحف تحت باطهم
وخرجو بالألوفات

"شرقاوى"مات
ضربوا البارود فى الصدّر
كان راكع وبيصلى
يارب يامتجلي
إسند ضهورنا ، قوى عزيمتنا
- «الرحمة لميتنا»
وعيون من الشبابيك بتبص ع الحاصل
تخلع أساور م الدهب وتبيع
الكل حامل ع الكتاف همُه اتفجرت بمبة حديد
اتفرقوا فى الحارات
ورجعوا .. واتلموا
حطوا قرآنهم على صدر الشهيد
وحلفوا ينتقموا
خرجوا الميدادن
- «الضرب فى المليان»
تتهز أعمدة الرخام .. تتشقق الجدران
والقبة تعلى بالندا ، والآدان
طالع ما بين الدم والدخان
- «هربوا المماليك بالدهب والحرير
ياما ورونا
إحنا سكتنا كتير
ميّلنا .. ركبونا!»
- «من بعد دى العركة
البلد، إحنا اللى نحكمها!»
الدهشة تحت الحواجب، فى العيون
ده فعل مش أحلام
بولاق بتصنع بارود
ومشمرة الأكمام
باب الفتوح حاطين أمامه كمين
-«ياربنا يا معين
انصرنا ع الكفار»

***

طابور معدى بالجياد مزهو
الشُقر، حُمر الوجوه
فتى نحيف، وقفوه
-«فين السلاح خبوه؟»
خدهم وراه من زقاق لزقاق
شاور لهم بالإيد
وف لحظة كانوا وقيد
لنار تتزل من كل بيت فى الحى
الشعب واقف حي
فارد بإيده كلمته
طالع يقول قولته
- «الأرض دى أرضنا
ما نرضى بمذلة».
شرب الجريح آخر شربة م القلة
وبطرف عينه نظر هناك لبنت الجيران
من خلف شيش بتطُل
= «ياجنرالات فرنسا.. إيه الحل؟»
نصبوا المدفاع فوق
على تبة القلعة
ضربوا بعماهم العيال والحريم
الموت دخل فى الأزقة
وخلع الأبواب
اتشققت آيات.. على حيطة الأزهر
غلب البارود شجاعة النبوت!

* * *

وكليبر المنفوخ صدره.. ماشى وبيعاين
يلقى الشباب مقتول
وفى الإيدين نبابيت
يشرب إزازة النبيت
ويفرض الأتاوات
يسجن شيوخ عمرهم فى "الصحن" بيصلوا

يشنق ولاد الصعيد .. على الوطن طلوا
يمشي بمداسه فوق كتب الأزهر
مزهو، ومتجبّر
إيده على صدره، وعينه ع الدكاكين
مقفولة مش فاتحة
يرفس في جرحي بيكملوا الفاتحة
كات البلد فاتحة شباك انعتاق م القهر
والجزية من دمهم ، بيدفعوا الشبان
آدي السما بارحة
زراقها فيه م الحريق، وعواميد من الدخان
فكره البلد بلده
خدها تكية يدوس فيها بالساهل
"سليمان" وشاف منظره
ساكت ومش قادر
سليمان رهيف القلب
عمره ما كان قاتل
لكنه جز على السنان، دمع
جنرال فرنسا ماشي متلمّع
على صدره ألف نيشان
والطيلسان محبوك
يضحك بعلو الحس
يدمى الضمير الشوك
- «م الشام وجيت اتلقى علم
على إيدين لازهر
ليه التقيه دم وشظايا وموت؟»
حلمه بيتكسر
لكن بيلمع في عيونه بريق
يتسور السور في المسا الأخضر
يتخفى في جنينه سارى عسكر كبير
-«العقل في التكفير، والرب في التدبير»
يتحسس الخنجر
يرتعش م القلق
بيغسله- اللحظة- الانتظار والعرق!

* * *

مصر بايتة تبكى وتنهنه
كل الحوارى طافية "اللنض" ساكتة
الكلمة مدبوحة، والوجوه باهتة
يتسحب العود النحيل
ويطّع الخنجر
يا رجفة الدم، ويا ارتعاشة الأطراف
بالخوف يحس ، ويانتفاض الشام
غرس خنجره، وما خاف
صرخة تدوّى
= «كليبر مات»!
تعلم البيوت بالموت
تزغرط القلوب، وتتشفي
والفرحة تجرى فى الأزقة، تجرى وتتخفّى
وانت ياعود اسمر: ضحية وانتقام
رعود فى ليلة شتا
بريق فى حالك الظلام
تتصنت الخطوات
صوت فى الآدان: "كليبر مات".
قامت بلدنا من تاني
تفتح بإيدها بابها اللى صدي
وتلمّع القناديل
ترقص ورا الأبواب
خايفة الفرنجة، والعسس، والكلاب

وانت ياعود الزان بجلدوك
ويقطعو لحمك، وياكلوه نىّ
لكن الوطن قام حي

.. .. ..

ديوك تبح الصوت
تنادى زيق م الضي
وانت ياعود الزان
ليالى القهر قدروا يعلموك
إنك تحارب الغول
يا ارتحال الشام، لحلم حرية
نفسى أقابلك - ياسليمان- وأسألك
إزاى قدرت ترفع الخنجر
وانت كنت جعان؟
قتلك كليبر
ساب برنا بركان!!



الجامعة والسلطة

رانيا التونى

(١) التعليم والاحتلال البريطانى

"الاستعمار البريطانى لمصر مدة ٧٠ سنة لا يثير فى أذهان الجيل الجديد من المصريين ذكريات مباشرة؟ ومن هنا كان لزاما عليهم أن يقفوا لحظة أمام تلك الصورة الصادقة التى يرسمها الأستاذ سلامة موسى فى مذكراته"(١) عندما قال "شرع الانجليز فى مهمتين سلبيتين؟ احداهما منع التعليم - وهى المهمة التى تعنينا هنا - فأقفلوا المدارس؟ وكانت مدرسة الطب محدودة العدد حتى أن خريجيها فى بعض السنين لم يكونوا يزيدون على ٦ أو ٧ أطباء فى العام كله. وكان أطباء الجيش يجلبون من لبنان من خريجى الكلية الأمريكية فى بيروت .. وكانت همة الانجليز المشئومة فى منع التعليم تتجه إلى البنات، فإنهم منعوا التعليم الثانوى للبنات ولم نستطع ايجاد مدرسة ثانوية للبنات إلا فى ١٩٢٥.

فكانوا (الناظرة الانجليزية) يصممون على ألا تدخل بنت فى المدرسة السنية الابتدائية إلا وهى مبرقعة. كما كانوا يصرون على أن يكون معلم اللغة العربية معمما؟ غيرة على التقاليد، حتى نبقى من رعاة الفعل الماضى نفتش فى

الأمس"(٢).

"وإن وقفنا عند الاحصائيات الرسمية قلنا أن عهد الاحتلال البريطاني شهد انتشار التعليم بدرجة ملحوظة . فقد ارتفعت ميزانية التعليم من ٢٩٠٠٠ جنيه عام ١٩٠٦ عندما تم تعيين مستر دنلوب مستشاراً لوزير المعارف العمومية المصري. وكذلك ارتفع عدد المدرسين بمدارس الحكومة من ١٣١ مصرياً، و٩٢ أجنبياً عام ١٨٩٦ إلى ٧٠٤ مصريين و١٦٠ أجنبياً عام ١٩٠٦. وفي عام ١٩٠٦ كان هناك ٤,٥٥٤ مدرسة ريفية بها ١٦٥,٠٠٠ تلميذ من بينهم ١٢,٠٠٠ فتاة، وكانت هناك أيضاً مؤسسة تعليمية بها ٤,٤٣١ مدرس في الريف ٩٢,٠٠٠ في المدن"(٣)

ولكن التساؤل ما هو سر اهتمام الاستعمار البريطاني بالتعليم في مصر؟ والإجابة تتجسد في سطور أنور عبد الملك عندما قال إن "الاستعمار يعد آلاف الموظفين لتولي الأعمال الكتابية الروتينية في مختلف المصالح والمرافق التي أنشأها لتنظيم الثروة المصرية طبقا للأساليب الحديثة وبأبخس التكاليف (٤) كان هذا هو "المطلب العاجل" في مجال التعليم على حد قول لورد كرومر مطلب يحققون به غايتهم.

ولكن انتشار التعليم في مصر وإنشاء المدارس كفيل بتربية جيل متعلم – لا واعي – فهل يترك الاستعمار الفرصة لهؤلاء ليتعلموا؟ الحقيقة أن لورد كرومر ادرك هذه المشكلة، إذ أن التعليم سيوفر من ناحية فئآت من الموظفين لخدمة الاستعمار البريطاني ومن الناحية الأخرى هو وسيلة لانتشار المعرفة والثقافة بين الآلاف من الشباب المصري.

لقد أدرك كرومر أن هذا التناقض كان من طبيعة المرحلة التارخية التي يمر بها الاستعمار البريطاني في مصر وأدرك أنه لابد من فلسفة تعليمية واضحة تعمل على التقليل من شأن هذا الخطر ما أمكن ولذا دعى مستر دنلوب إلى وظيفة مستشار وزير المعارف العمومية عام ١٩٠٦. وأتفق الرجلان على سياسة التعليم الجديدة التي عرفت فيما بعد؟ وإلى يومنا هذا، باسم "سياسة (أو فلسفة) دنلوب(٥).

ويلخص عمر الدسوقي سياسة دنلوب التعليمية في الأمور التالية:

١ – نشر التعليم بين الفتيات المصريات .. ظنا منه أن تعليم البنت وتلقينها الثقافة الانجليزية يهيئ الفرصة لوجود جيل من الأبناء يحبهم ويعطف عليهم (أي الانجليز).

٢ – العمل على محو الأمية بين الفلاحين والطبقات الفقيرة لمصر ، وذلك بتعميم مدارس القرى في الريف ومدارس المساجد في المدن.

٣ – إعداد فريق من الشبان المصريين لتولى الأعمال الكتابية الإدارية والفنية المتواضعة.

٤ – مناهضة الثقافة الفرنسية واللغة العربية في المدارس واحلال اللغة

الانجليزية محلها"(٦)

وإن كان أنور عبد الملك يرى أن الأستاذ الدسوقي قد خلط بين السياسة الرسمية المعلنة من قبل السلطات البريطانية - وهي تدعى مثلاً أنها تعمل على "نشر التعليم بين الفتيات المصريات" وأنها تعمل على "محو الأمية بين الفلاحين والطبقات الفقير في مصر" - وبين حقيقة هذه السياسة . فهو يعترف - الدسوقي - في النهاية بأن الواقع مغاير تماما لما أراد أن يقنعنا بأنه جزء لا يتجزأ من سياسية دنلوب، إذ يقول : لقدأتي كرومر مصر ونسبة تعليم البنات بها ثلاثة في الألف في سنة ١٨٨٣ ونسبة المتعلمين الذكور بمصر ١٦٪ ورحل عن مصر سنة ١٩٠٧ ونسبة المتعلمين لا تزيد عن ٨٪.(٧).

* ومما يؤسف له أن سياسة كرومر ودنلوب في التعليم قد استمرت أمدا طويلا بعد أن نالت مصر حريتها؟ وتخلصت من الانجليز في التعليم، فهي السياسة المتبعة في مصر، وصار المنصب الحكومي هو غاية ما يتطلع إليه الشباب في مصر في هذه المرحلة والأمل الذي يجمع له كل قواه. وفي ذلك يقول :مستر مان في تقريره لوزارة المعارف :"ليس في العالم على الأرجح قطر يتمتع فيه موظف الحكومة بمنزلة كبيرة بين الأهلين كالتي يتمتع بها الموظف بمصر وقد لا يوجد في أي بلد آخر أباء يضحون بالشيء الكثير في سبيل جعل أبنائهم موظفي حكومة بأي شكل كان "(٨) ومن هنا ارتبط في ذهن الأهالي والأبناء مقولة إن فاتك الميري.،، وخاصة في فترة الخمسينيات والستينيات عندما ارتبط الحصول على مؤهل دراسي للالتحاق بوظيفة حكومية وأصبح الموظف الحكومي شخصاً محترماً ووصل الأمر أن يصر بعض الأباء على ألا تتزوج بناتهم إلا من موظف حكومة.

ومازال لهذا المفهوم شائعا حتى الآن لدى بعض أباء وأمهات الطبقة الوسطى في المجتمع المصري.

ووفقا هذه السياسة لم يكن من الممكن أبدا أن يؤدي مثل هذا التعليم إلى نضج عدد من المبدعين أو المفكرين ، كيف ولقد كان هدف كرومر تخريج جيل من انصاف المتعلمين، الذين يحملون الشهادات يتلقون الأوامر ينفذونها دون مناقشة لقد أخرجت سياسة دنلوب جيلاً مشوهاً من أنصاف المتعلمين الموظفين.

"ولقد استنكر بعض المفكرين البريطانيين هذه السياسة.. فمثلا مستر "بويد كار بنتر" رئيس التفتيش بوزارة المعارف المصرية عام ١٩١٨ ، يدين دنلوب بكل صراحة:

عندما قال: إن الطالب المصري يعتمد في تحصيله على ذاكرته وعلى التكرار الآلي للحقائق المحفوظة، لا على ذكائه وتفكيره، فينشأ عن ذلك ضيق الأفق ، وجهله بالحوادث المعاصرة وحاجته الشديدة للمعلومات العامة وللسرور والأقبال على ما يدرس(٩) وهذا ما أصبحنا نعانيه اليوم من صم التلاميذ للكتاب دون فهم ودون محاولة استثارة مواهبهم وكأننا نقتل مبدعينا بأيدينا.

ومما لاشك فيه ... "إن فلسفة دنلوب وسياسته التعليمية أصابت نجاحا لا يمكن أنكاره فى النصف الأول من القرن العشرين كله، وليس فقط فى عهد الاحتلال والحماية . مما زاد من خطورة هذه السياسة أنها كانت تتجاوب مع البيئة الفكرية التى سادت مصر خلال الأجيال السابقة؟ تلك البيئة التى جعلت من الكلمة المكتوبة مرجعا لا يناقش ، وفى الاختلاف والتباين الفكرى لونا من ألوان الزندقة؟ ومن الصراع الفكرى جريمة لا تغتفر؟ ومن دعوة التجديد والتطور بدعة خطرة يجب القضاء عليها بأى ثمن، ومن المعتقد الإيمانى مرجعا بكل اختلاف فى الرأى وسندا لكل دعوة جامدة، لكل ركود، لكل اتجاه محافظ ورجعى فى مصر"(١٠)، ومن الواضح أن أثار فلسفة دنلوب وسياسة لورد كرومر مستمرة، حقا لقد رحل الاستعمار الجاثم على أرض الوطن ولكنه عاد فى أشكال مختلفة للتدخل بشكل آخر قد يكون أكثر سفوراً خاصة أننا لم نستطع أن نمحو أثاره السلبية وقد نختلف أو نتفق فى مدى تغلغل هذا الاستعمار وأشكاله المتنوعة وأثاره السلبية التى لم نستطع أن نمحوها.

(٢) الحركة الوطنية المصرية ونشأة الجامعة

رغم الاحتلال البريطانى، ورغم سياسة دنلوب التعليمية كان هناك وجه آخر، وهو وجه حركتنا الوطنية المصرية فى موجتها الأولى من عرابى إلى مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول وبدأت فى المدن والقرى وبين طبقة البرجوازية من تجار ومزارعين ومحامين ومثقفين، شأنها فى ذلك شأن الحركة فى كل مكان. أنها تسعى إلى التحرر شيئاً فشيئا من قبضة المحتل للاستئثار بالسوق المصرية، لاسترداد مصر ونيلها ومصانعها ومصارفها ومواصلاتها ومرافقها وهى من أجل هذا لابد لها من فئة جديدة من المثقفين الوطنيين القادرين على الخروج بمصر من الاطار الاجتماعى والفكرى الضيق الذى فرضه عليها المستعمر. ومن هنا كانت دعوة الموجة الأولى من حركتنا الوطنية المصرية، بزعامة "الحزب الوطنى" ثم "الوفد المصرى" ، إلى إقامة دعامات الثقافة المصرية، انشاء جامعة مصرية، تعميم التعليم الابتدائى بالمجان، تدعيم وتنويع الدراسة الثانوية، تشجيع الأداب والفنون والبحث العلمى(١١).

"وكان لابد من الانتظار حتى عام ١٩٠٨، إذ أنشئت الجامعة المصرية القديمة، وذلك بقصد تعويد الشباب المصرى على البحث الحر الطليق، والقضاء على ما تكون فى عقلية الشباب المثقفين إبان القرن التاسع عشر من الربط بين التعليم والتوظيف فى خدمة الحكومة وكان الهدف الأول للجامعة تخريج شباب يستطيعون أن يقوموا بالبحث العلمى الخالص. وأن يفكروا تفكيراً حراً طليقاً من كل قيد ويستطيعوا أن يشقوا طريقهم بوسائلهم الخاصة. وبما سلحوا من

معلومات ومعارف بعيداً، عن الحكومة وعن "تراب الميرى" الذى طالما تمنى المتعلون أن ينالوه(١٢).

ولكن للأسف "ساءت حالة الجامعة القديمة أثناء سنى الحرب من الناحية المالية إذ تجمد كل شيء فى مصر بسبب الحماية التى فرضتها انجلترا على مصر ثم أن الجامعة لما كانت قد انشئت لتكون مركزاً للفكر الحر فإنها لاقت حربا شعواء من الاستعمار والحكومة المصرية المغلوبة على أمرها، إذ لجأ فى عام ١٩١٠ - ١٩١٢ مثلا إلى التوسع فى إنشاء الكتاتيب الأميرية ومنح الكتاتيب الأهلية مساعدات ضخمة وعمل دعايات واسعة ليتبرع لها أهل البر. وكان المقصود من ذلك - فيما يقال - تقليل الفرص أمام الجامعة الناشئة فى الحصول على مساعدات مالية. وكان من نتيجة مناوأة الجامعة أن ساءت حالتها بعد الحرب الأولى سوءاً أدى بها إلى اتفاق بين القائمين بالأمر عليها عام ١٩٢٣ ووزارة المعارف العمومية على أن تتولى الحكومة شئونها. وقضى المرسوم الصادر فى ١١ من مارس ١٩٢٥ بأن تكون كلية الأداب نواة "للجامعة المصرية"(١٣)

"ولكن هذه الحركة الوطنية المصرية المتمثلة فى حزب الوفد الذى كان "يمثل الأمة بالتعبير السياسى ، لكنه طبقيا كان يمثل قيادة من كبار الملاك أكثر سعيا نمو استقلال حقيقى وتستعد فى سبيل ذلك للتصادم مع الملك والاحتلال"(١٤).

ومحاولاتهم لإقامة جامعة مصرية وطنية كان حقيقة فعلية ولكنهم أرادوها فى حدود لا يمكن السماح بتخطيها وذلك بما يتفق مع مصالح طبقتهم وهنا كانت بداية التناقض.

"وكان هذا التناقض المثير للدهشة إزاء الموقف الليبرالى ممتداً لزمن طويل نسبياً فمثلا: (طه حسين: فى الشعر الجاهلى وتخلى حزبه (الوفد) عنه وصياح سعد زغلول منددا به فى خطاب جماهيرى قائلاً: هبوا مجنونا يهرف القول. والشيخ علي عبد الرازق - من بعده فى كتابه الإسلام وأصول الحكم هاجمه الوفد أيضاً هجوما مخيفا(١٥) فلم يكن الوفد يرغب فى أكثر من أن تتعلم الناس والقراءة والكتابة فقط.

(٣) ناصر والجامعة

وعلى الرغم من ذلك "فلقد خرجت من الجامعة فى الثلاثينيات والأربعينيات طوابير المقاومة الطليعية والاحتجاج الواعى ضد الاحتلال البريطانى، والطغيان الملكي، والفساد الاجتماعي، والعبث بالحريات الديمقراطية للشعب"(١٦).

فعندما اهتم ناصر بالجامعة والتعليم جعل التعليم مجانا "فاغلب الأساتذة الجامعيين والصحفيين والاقتصاديين والفنانين والخبراء التقنيين والموظفين

الذين وصلوا إلى مواقع مجتمعية متوسطة أعضاء من نخبة البرجوازية الصغيرة وغالبا ما يكون أهل هؤلاء من البرجوازية الصغيرة"(١٧) إنه "الحراك التعليمى الذى منحت الصفوة السياسية - فى هذه المرحلة - من خلال آلياته أبناء الطبقة المتوسطة كثيراً من الامتيازات التى أتاحت لهم أن يكونوا المستفيدين الأول من العملية التعليمية، أبرز هذه الامتيازات مجانية التعليم، ونشر المؤسسات التعليمية، حتى تصبح ميسرة بصعود أبناء الطبقة الوسطي، الذين انتشروا من خلال النظام والحراك التعليمي للسيطرة على مختلف المراكز الاجتماعية".(١٨)

فالفترة الناصرية كان يسيطر عليها الجفاء التقليدى بين المثقفين والثورة، وبين أهل الخبرة وأهل الثقة كما كان لهذا الجفاء التقليدى مظاهر عديدة فى مقدمتها قرارات فصل أساتذة الجامعة التى أصدرها مجلس قيادة الثورة فى سبتمبر ١٩٥٤، وأزمة الديمقراطية السياسية التى واكبت الثورة"(١٩).

"فما حدث فى ١٩٥٤ هو قيام النظام السياسى بإبعاد مجموعة من أعضاء هيئة التدريس عن وظائفهم وكان ذلك لأسباب أيديولوجية"(٢٠) الذى أدى إلى نتيجتين أولاهما: "إن ما حدث كان عائقا لمواكبة الجامعة للمشروع الوطنى للتنمية"(٢١).

وثانيتهما: أن الهدف الذى انشئت الجامعة لتحقيقه وهو حرية الفكر والبحث وامكانية التعبير عن الرأى والرأى الآخر بمطلق الحرية لم يتحقق وكانت حملة اعتقال الأساتذة أفضل مثال على ذلك.

فى النهاية لم تحقق الجامعة فى الفترة الناصرية ما كان يرجى منها.. فقد كان فى "عدم وضوح توجهات الثورة وحالة التردد التى أصابت قيادتها السياسية ما دفع بقضية الجامعة إلى الخلف أمام تحديات عسكرية وسياسية أكثر إلحاحا"(٢٢)

(٤) الجامعة بين الانفتاح والتبعية

"والحقيقة أن أزمة الجامعات بدأ تزايد الاحساس بها فى أواخر الستينيات إبان المرحلة الناصرية، وإن كانت بطبيعة الحال لم تأخذ هذه الأبعاد المدمرة والبعيدة المدى إلا فى فترة الانفتاح والتبعية التى بدأت مع المرحلة الساداتية"(٢٣)

أى أن الجامعة وأحوال التعليم أخذت تمضى من سيء إلى أسوأ منذ أوائل السبعينيات" (٢٤) تحديدا لقد شهدت مصر خلال حقبة السبعينيات تغيرات جوهرية فى نظامها الاقتصادى - الاجتماعى تحت شعار الانفتاح الاقتصادى أدت فى النهاية إلى إنهاء التجربة المصرية التى بدأت منذ أوائل الخمسينيات فى

التنمية الاقتصادية الاجتماعية المستقلة وتحويل مصر إلى بلد تابع للامبريالية العالمية مثل غيرها من دول المنطقة سواء على الصعيد الاقتصادى أو السياسى أو الثقافى أو العسكرى"(٢٥).

كما أن المناخ العام للانفتاح هو بالضرورة مناخ معاد للإصلاح التعليمي، ويكفى أن نشير هنا إلى منظومة القيم السائدة الآن حول مفهوم النجاح وكيف ينخر كالسوس فى نسيج المجتمع بأسره"(٢٦).

"فالقيم المتعلقة بالتعليم وحب المعرفة تتراجع. فيما يراه الشباب أمامهم يوميا من أدلة قاطعة على أن الثراء، أو حتى توفر الظروف الملائمة للحياة، لا يرتبط بالتعليم وإنما يرتبط بالسلوك الاستغلالى (التجارة والسمسرة والمشروعات الخاصة عموما) مما يقلل من قيمة الاقبال على التعليم وتحصيل المعرفة ويزيد من قيمة الثراء السريع دون بذل جهد يذكر . فالأميون أو أنصاف المتعلمين أو المتعلمون الفاسدون هم الذين يملكون ثروة المجتمع، ومهما بلغت درجة تعلم الشخص فى المجتمع فإن دخله، إذا اعتمد فقط على ممارسة عمل شريف، لا يمكن أن يقارن بأى حال من الأحوال بدخل المضارب أو السمسار أو التاجر"(٢٧).

"ونستطيع القول إن تاريخ الجامعة لم يشهد سعيا محموما وراء المناصب قدر ما حدث خلال هذه الفترة (الانفتاح) كان أبناء هذه الطبقة من أعضاء الجماعة العلمية يحاولون مشاركة الصفوة السياسية كعكتها، أو على الأقل الحصول على قدر من النفوذ السياسى يمكن تحويله فى اللحظة المناسبة إلى رأس مال اقتصادى كنوع من الاتجار بالعملة وفى حالة الفشل فى الحصول على المناصب الإدارية أو النفوذ السياسى نجده يسعى مباشرة إلى الحصول على مكاسب اقتصادية ، تارة من خلال استثمار منصبه الجامعي، وتارة أخرى من خلال إبداع تسويق الكتاب الجامعي، وتارة ثالثة من خلال ابتكار سوق المذكرات الجامعية التى بلغت ممارستها فى النهاية حد انتهاك أكثر التقاليد الجامعية قداسة"(٢٨) هذا من ناحية؟ ومن ناحية أخرى" إن الظاهرة التى تلفت النظر فى اختيار رؤساء الجامعات ووكلائها فى المرحلة الساداتية هو هذا الكم الهائل من الفساد الذى ارتبط بأسماء الكثيرين منهم بعد تعيينهم أو حتى قبل التعيين. هناك قصة لرئيس سابق لجامعة المنصورة تم تحويله مع الأمين العام وثلاثة من أساتذة كلية الهندسة إلى المحكمة بتهمة الرشوة. وهناك قصة رئيس جامعة الإسكندرية سابق أيضاً اتهم بالتلاعب فى نتائج الامتحانات وفى تعيين المعيدين..

إن هذه الأمثلة توضح كيف أن فساد الجامعة كان جزءاً أساسيا من فساد السلطة فى مصر فى عهد السادات وفى ظل هذا النوع من الإدارة العليا انهارت هذه المؤسسة الوطنية ومازلنا نعانى من آثار هذا الانهيار.

نعم لقد بقيت المباني، ومازالت المحاضرات تعطى بشكل أو آخر، وهناك

أبحاث شكلية فى غالبها مازالت مستمرة، ولكن الذى انهار فى الحقيقة هو روح البحث والدراسة، والاخلاص للأمانة العلمية والمعرفة، والمواجهة لكل جديد فى عصرنا أو القيادة المفترضة فى الجامعة فى المجتمع.

وساد بدلا من ذلك التبلد والجمود الفكرى وهزيمة العقل والمثل والأمية الفكرية والروح التجارية تحت قبة الجامعة"(٢٩).

وإذا كنا نقول إنه المفروض أن تكون الجامعة قيادة فكرية وتكنولوجية للمجتمع فى سعيه الدائم من أجل التقدم ، أى صناعة ثقيلة فى تكوين الكوادر الفكرية القادرة على التفكير المستقل وقيادة العمل الاجتماعى الوطني، وعنصر أساسى فى هذا التكوين يتمثل فى الاحتكاك المباشر بين الأستاذ والتلميذ وفى الحوار الدائم بينهما. فإن هذا غير متحقق فى الغالب الأعم. وبالتالى تتحول عملية إكساب المعرفة من عملية حوار إلى عملية تلقين معلومات (سرعان ما تتبخر) بالاعتماد على كتب جامعية (أو مذكرات) ألفها الأساتذة على عجل فهى لا تغنى ولا تشبع جوعا، وبعضها منقول من كتب أجنبية كما هي. والطريق إلى مكتبة الجامعة أو الكلية تسده عقبات عديدة من بينها نقص المراجع من كتب ودوريات وانعدام التوجيه، والحالة التى عليها عديد من هذه المكتبات من فوضى وانعدام التنظيم ولذلك يكتفى الطالب فى الغالب الأعم بكتاب الأستاذ أو بمذكراته المطبوعة (٣٠)"

"إن الجامعة بدون حوار فكرى أو بحوار مكتوم ، بدون تعدد التوجهات والمدارس الفكرية للأساتذة فى كليات العلوم الإنسانية مثل كليات الآداب والتربية والاقتصاد والحقوق..، لا تعتبر جامعة بالمعنى الحقيقى التى هى من البحث والتدريس والنقاش عنصر أساسى فى الوصول إلى الحقيقة هدف الجامعة الأصيل، وهذا غير متحقق فى جو الإرهاب العام الذى تعانى منه الجامعة، جو الحرس الجامعى والتقارير وتحول رؤساء الجامعات إلى نظار مدارس أحياناً ووكلاء لأجهزة أحيانا أخرى ، جو فصل الأساتذة بالجملة"(٣١)، وهذا ما فعله السادات عندما قام بإبعاد بعض الأساتذة عن وظائفهم واعتقال بعضهم بتهم التخابر مع دول أجنبية فى مشهد درامي"(٣٢).

"وبالطبع ينبغى الإشارة إلى أن جزءاً أساسيا من تكوين شخصية الطالب الجامعى هو حقه فى الاهتمام بالقضايا العامة، مشاكل الشعب، وبالتالى بالعمل العام السياسى وغير السياسى.

فإذا لم يكن هذا متاحاً للطلاب بفضل أوامر وتعليمات وتصريحات وزير التعليم العالى ورؤساء الجامعات وبفضل القوانين التي وضعها السادات ومازالت قائمة وبفضل نشاط الأجهزة الأمنية داخل الجامعة، لذا فإن صناعة وتكوين الكوادر والقيادات الفكرية ليست متاحة في مصر.

ومثل هذا الوضع الذى كان موجوداً أيام السادات كان عاماً يمس كل مظاهر الحياة الفكرية بمعنى أنه لم يكن هناك حرية صحافة ولا حرية نقاش وحوار

داخل الجامعة أو المجتمع أما الآن فالوضع غريب..
هناك صحافة معارضة حرة تناقش كافة القضايا، ومع ذلك لا يراد للجامعة أن تكون مركزا من مراكز الحوار الوطني".
"إن صورة أستاذ الجامعة اليوم (باستثناءات محدودة) هي صورة رجل يجرى من جامعة إلى جامعة بحثا عن دخل مادى إضافي، مشغول بتأليف وتوزيع كتبه ومذكراته على طلبة السنوات التي بها أعداد كبيرة حتى ولو كانت أول السلم الجامعي، حتى وصلنا اليوم فى كليات عديدة إلى ظاهرة غريبة وهى أن يركز الأساتذة على الاهتمام بالسنوات الأولى بينما يترك المدرسون السنوات الأخيرة والدراسات العليا.
وكتب الأساتذة أو مذكراتهم هذه تحتوى غالبا على معلومات ركيكة، كتبت بعجل وبعضها منقول من كتب ومذكرات الآخرين فى الكليات النظرية أو من الكتب الأجنبية كما هو الحال فى الكليات العلمية فإذا تحولنا إلى الرسائل التى يشرف عليها الأستاذ فى الدراسات العليا من ماجستير أو دكتوراه فسوف نجد غالبا أنه ليس لديه الوقت للأشراف الدقيق على هذه الرسائل، وأنه مستعجل فى الانتهاء منها قبل أن ينضج البحث، وسوف نجد أن معظم هذه الرسائل هى تحصيل حاصل ليس بها جديد حقا، أو أن الجديد بها ليس فى مستوى الماجستير أو الدكتوراه فى الخارج"(٣٤).
والواقع يمكن القول إن الجميع قد تفاعلوا مع الجامعة ولكن باعتبارها أداة تحقق مصالحهم فالحركة الوطنية اهتمت فى حدود. وأن من يحاول الابداع والخلق والخروج عن المألوف فأنه يصبح مجنونا.
وعندما جاء ناصر لم تكن الجامعة تمثل فى هذه المرحلة أكثر من مشروع محاولة من النظام القائم لتحقيق نوع من التصالح الطبقى المثالى بتوفير خدمات مختلفة لطبقات المجتمع أى أنها - الجامعة - لم تكن سوى خدمة من خدمات متعددة لا مؤسسة علمية حرة.
وعندما تولى السادات الحكم نجح نجاحا لا مثيل له فى تجسيد أزمة النظام السياسى فى مصر بشكل عام فكانت أزمة الضياع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى المنعكس على الجامعة بشكل حاد - إذن كانت العلاقة دائماً متوازية بين السلطة الحاكمة وتأثيرها على الجامعة المصرية فى مراحلها المختلفة - واستمرار هذه الأزمة إلى اليوم ظهرت من خلال إرهاصات "المرحلة الساداتية مسار الاعتماد على الخارج فى توجهاتنا التنموية والسياسية؟ مما أدى إلى سيادة سياسة الباب المفتوح، والأنشطة الطفيلية، وضغط السلطة والتبعية للامبريالية الأمريكية وسيادة القيم الاستهلاكية والارتفاع الجنونى للأسعار، وذبول الثقافة الوطنية وازدهار ثقافة التبعية والكوز موبوليتانية. ففى مثل هذا المناخ العام تفقد الجامعة مبررات وجودها الحقيقية كحافز على التقدم الفكرى والاجتماعى ورافعة فى حل مشاكل الإنتاج فى قطاعى الزراعة

والصناعة وتتحول فى الأغلب إلى طابع المدرسة الثانوية أو إلى جامعة تابعة على ضوء البحوث المشتركة والمشروعات البحثية المشتركة مع الجامعات والمؤسسات فى الولايات المتحدة. ويصبح مثال الأمانة العلمية، والإصرار على المعرفة والأبتكار ، والتفوق الأكاديمى والإبداعى أشياء غير مطلوبة مادمنا نعتمد على الخارج فى كل شىء من القمح إلى الصاروخ، ومادامت التعليمات تأتى إلينا من الخارج فى صورة "نصائح"(٣٥).

من هذا نخلص إلى أن الفكر العلمى العربى لا يتكون فى أو داخل الأجهزة الايديولوجية للدولة، كالجامعات وغيرها ، بل يتكون خارجها. فالجامعة فى الدول العربية ليست مؤسسة علمية ، بل هى جهاز ايديولوجى للدولة، وبالتالى ، مركز إن جاز التعبير - لإنتاج الايديولوجية الطبقية المسيطرة، ربما كان هذا قدر الفكر العلمى فى ضرورة تكونه كنقيض للفكر الأكاديمى الذى يتجسد فى فكر الطبقة المسيطرة".(٣٦)

ولكن لا يسعنا أن نقول فى النهاية سوى أن هناك "استثناءات لهذه الأحكام العامة فلا تزال لدينا رسائل ممتازة يشرف عليها أساتذة أكاديميون حقاً وبكل معنى الكلمة ولكن نسبة هذه الرسائل صغيرة ولا تزيد عن ٥٪ من الرسائل التى تنتج" (٣٧) ، وأن هناك مفكرين خرجوا فى الجامعة ولائهم الأكبر كان للوطن قبل أن يكون لمصالحهم الشخصية.

المراجع

(١) أنور عبد الملك: الشارع المصرى والفكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٧، ص٤٨.

(٢) سلامة موسي: تربية سلامة موسي، القاهرة، سلامة موسى للنشر والتوزيع، بدون تاريخ ،ص ٢٣٧.

(٣) أنور عبد الملك : الشارع المصرى والفكر، مرجع سابق، ص ص٤٢،٤٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٥) المرجع السابق، ص٤٣.

(٦) المرجع السابق، ص ص، ٤٤، ٤٥.

(٧) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٨) المرجع السابق، ص،ص ٤٥.

(٩) المرجع السابق، ص ٤٦.

(١٠) المرجع السابق، ص ٤٧.

(١١) المرجع السابق، ص٤٩.

(١٢) شحاتة سعفان . موجز فى تاريخ علم الاجتماع فى مصر. منذ بدء القرن الماضى

حتى الآن، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٠، ص ٣٦.

(١٣) المرجع السابق، ص ٥٩.

(١٤) رفعت السعيد: اليسار . الديمقراطية.. و.. التأسلم، القاهرة، سلسلة كتاب الأهالي، العدد (٦)، ١٩٩٨، ص٩.

(١٥) المرجع السابق، ص٦٠.

(١٦) محمود أمين العالم: معارك فكرية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٧٠، ص ٣٨٥.

(١٧) محمد صبور: المعرفة والسلطة فى المجتمع العربى الأكاديميون العرب والسلطة، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢، ص ٦٦.

(١٨) على ليله: أزمة الخطاب الأكاديمى لعلم الاجتماع فى مصر، تأملات استكشافية، القاهرة، ورقة مقدمة إلى ندوة علم الاجتماع إلى أين، ١٩٩٥، ص ٢٧.

(١٩) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور ، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، المكتبة الشعبية ، الكتاب التاسع، ١٩٨٨، ص ٣٤.

(٢٠) سعيد المصري: أزمة البحث الاجتماعى فى الإطار المؤسسي، ورقة غير منشورة، ب،ت،ص ١٩.

(٢١) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور ، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢٢) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٣.

(٢٥) سمير نعيم : أثر التغيرات البنائية فى المجتمع المصرى خلال حقبة السبعينيات على أنساق القيم الاجتماعية ومستقبل التنمية، الكويت، مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٨٣، ص ١١٣.

(٢٦) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع السابق، ص ٥.

(٢٧) سمير نعيم: أثر التغيرات البنائية فى المجتمع المصرى خلال حقبة السبعينيات على أنساق القيم الاجتماعية و ومستقبل التنمية، ومرجع سابق ص ١٢٠.

(٢٨) على ليله: أزمة الخطاب الأكاديمى لعلم الاجتماع فى مصر . تأملات استشكافية، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٢٩) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع سابق ، ص ص ٣١، ٣٢.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٣١) المرجع السابق، ص ص ٢٦،٢٧.

(٣٢) سعيد المصري: أزمة البحث الاجتماعى فى الإطار المؤسسي، مرجع سابق ، ص ١٩.

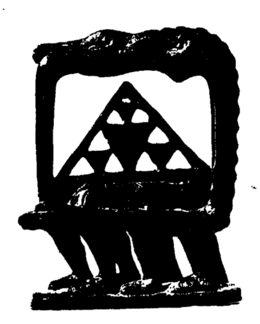
(٣٣) عبد العظيم أنيس : إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع سابق ، ص ٢٧.

(٣٤) المرجع السابق، ص ص ٢٨،٢٩.

(٣٥) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٣٦) مهدى عامل: أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازية العربية الطبعة السادسة بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٩، ص ١٥٦.

(٣٧) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع سابق، ص ٢٩.



قصة

ملامح

عفاف السيد *

(١)

قمصان النوم الحمراء، والأمل المعلق على المشاجب، ورجال كثيرون مهرولين فى اتجاهات يومية، أحمل بعضاً من ملامحهم كل يوم إلى مخدعى لما استدعيك ولا أجد سواهم مسرعين، فأعلق قميص نومى وأباريهم، وهكذا ألملك من تفاصيلهم وأنا ألقى بعض الدفقات السرية ما بين وسادتى وملامحك.

(٢)

إذن، إنهم مجرد رجال تنفتح سروايلهم بحذر وهم يبلون، يتحدثون كالعادة كلما لمح أحدهم الأسرار المتراصة على جانبيه ، فيتعجلون قياس فتحاته السرية لما يفاجأ السؤال مؤخراتهم.

إنهم مجرد أوهام متحركة باتجاه الشواطىء ، فتضحك البنت ذات الأسنان البارزة دون أن تضع يدها على وجهها وتخبر بعضهم أن البطلة فى "اللون القرمزى" أفادتها كثيراً، وذلك طبعاً بعد ما تأكدت أن الرجال الذين لم يبولوا بعد، تثيرهم طيبتها.

(٣)

حين أنظر إلى الرجال، أتخيل نساءهم رشيقات، ولهن أظافر ملونة وعيون ملولة، وعطورهن نافذة.

حين أجد النساء فى الطرقات ، أتخيل رجالهن أقوياء، ولهم حكايات مخيفة يتهامسون بها عندما يلهثون أمام المبولة.

وأنا وحدى تماماً، أحاول أن أفرغ رأسى من النساء الدميمات المتعلقات بأذرع الرجال الأغنياء ، وأحاول بشيء من اللباقة أن أحفظ ملامحهم.

(٤)

لك وجه لم أقصد تماماً أن أراه بكل تلك الدقة، لكنى وأنا أجرب أن أكتبك، احتجت إلى ملامح مدربة على التنقل بسرية فى حروفي، التى قلت عنها أنها طازجة ومؤلمة، الحقيقة أنت لم تقل ذلك، ولم تبد أى انفعال، ولكنى أردتك أن تهتم بكتابتي، وتراها طازجة ، ثم تنفعل وتترك قلبك وحده كى أرسمه حقيقياً ومعزولاً وسط نزفه، مع أنى سأكتب فى القصة شيطاناً أنيقاً أو حبيباً بملامح تشبهك تماماً.

(٥)

سوسن ورجاء وأنا، رأتنا أحمد فضحك ، واتخذ سوسن عشيقة ورجاء حبيبة وأنا صديقة، مرت سنوات الجامعة، وقد انهارت سوسن لما تزوج من رجاء، وتراجعت أنا لخلفية الكادر وبكيت بشدة وقد تحول مسار الأحداث عن روحى فنهضت مسرعة، أزيح وهن السنوات وأعبر للقطة مقربة تملأ فيها عينى حدود الحدث، فتبين شظايا الدمعات فى الحدقة، وعند الأطراف تستكين سوسن نافرة، وفى الخلفية حدث واهن لامرأة مكبلة بالاهمال تبدو مثل رجاء، وعند رصيف ما خارج إطار الحروف، رجل مثقل بالتفاصيل لن يدرك أبداً أننى أدونه بلغة شفافة أفرزت القراء ثم اعتادوا دفع خواطرهم إلى عينى اللوزيتين يستطلعون دقة الملامح.

قصة

صدمة طائر الرخ العجوز

غريب عسقلاني

ذبلت عين الصقر عندما أدرك السبعين ، انحسر الفضاء من حوله ، وتجرأت عليه العتمة، وزحفت إليه مع ريح العصر وقبل استعداد الشمس لتوديع نهارات الدنيا، فالتزم غير مختار التعايش مع غبش المساء في عز الظهيرة، فالجسد الرهيف الذي كان عفيا تسربت منه العافية، ولما اقترب من بوابة الثمانين، أكد لمن حوله أن أمه ودعت عند متون المئة، وأن خاله قفز عنها، فهاجت غدة البروستاتا وسدت عنق المثانة وضيعت راحة البال، فأدركته محكمة الشيخوخة ، وعجز أمام صرامة الأطباء في بلدنا الأمين ، والجسد النحيل لا يحتمل الجراحة والغدة استشرت وانتشر فعلها حتي أصاب العظم ، فكان أن عبره خرطوم البول واحتل قناة خصوبته هازئاً بفحولته الغابرة وأسقط في يدنا نحن الذين أوجدنا علي ظهر الدنيا أولاداً وبنات ، وشهدنا كيف قدر عليه أن يعتمد كيس البول مثانة خارجية تعمل بفعل إرادي، وتستبدل كلما امتلأت بسوائل الجسد المعاند، حتي لا تتسرب سموم البولينا إلي سائل الدم، الذي بالكاد يجري في الأوعية تحت خفقات القلب الشائخ..

هو أبي الذي تراجع إلي كبشة آدمية، من عظام وبقايا جلد تتراهن عليه نسمات الصيف ولسعات الشتاء، وهو الذي يحوم في مجال الدار يحرس وليفته، ويتسلى ببقايا دفء ويحمد الله كثيرا.

أما نحن أولاده وبناته وكذا أحفاده، نتباهي ونعجب لعدم اقتراب الضغط والسكر ورعشة الأعصاب وعدم تسامح عوارض الأمعاء والمعدة والكلي والكبد ورجفة الشيخوخة التي تؤجل مواعيدها، ويمضي بكيس البول يشبحه بقامة كرسيه الواطئ ويتخذ من عتبة الدار مرصداً يناوش من يمر به من الناس، يميزهم من أصواتهم، وإذا ما استغلق عليه الأمر يتوتر وينادي.

– تعال .. أنت اقترب مني.

وعندما يقترب أو تقترب .. يدخل أو تدخل مداره.

يسأل..

– أبن من تكون ؟.

يوقفهم ويعود إلي رياضته يثبت الواحد منهم علي شجرة الأنساب، ويقلب الذاكرة المجهدة ويسرد بعضاً من أخبار الأباء والأجداد ويتذكرهم حتي بالألقاب التي مضت مع من مضوا.. يخطف الصغار ألقاب الكبار، ويعيدون إليها الاعتبار، وأن أدي ذلك إلي مناوشات وخصومات بريئة... تتردد في الأزقة حكايات وتنهض ذكريات وحكايات يزقزق بها الصغار، يعتمدون ولا يقلبون فالجد الراصد علي عتبة الدار قال ووزع الألقاب...

– أنت ابن أبو طاقية.

– وأنت جدك أبو الدواهي.

– وأنت أبوك النحس.

– أما أنت ابن أبو الدبعي.

يعابثهم وإذا طلبوا المزيد يرجع لأصل الألقاب، ويوزع عليهم أسفار من رحلوا، وإذا تحنجل أحدهم لبراءته من لقب سرعان ما يسير غور الشجرة، ويهديه الصفة أو اللقب..

ينفضون من حوله، فتدمع عيناه، وتتقصف شفتاه مثل طفل فقد أمه أو ضل الطريق إليها يمصمص لسانه يستدر بقايا لعابه حتي لا يتحطب فمه علي غضونه ، يحدق في مداره، ويظل علي شوقه لاصطياد لحظة فرح ، ويطرد ما أمكن من ذكريات القهر، حتي وإن تنازل عن معظم رحلة العمر.. يطارد غزالاته الشاردة منذ أودعه أبوه في حضن أمه ومضي، فسعى في الدنيا طفلا بين الكروم يحرس التوتة والتينة و"صريف" الصبر وقن الدجاجات، ثم صبيا يافعاً يسرى مع نجمه الصبح، علي ظهر دابته حاملا ما تجود به شجيرات الكرم إلي أسواق القري.. تخايله حكايات الضبع الذي يرشق ساري الليل برشيش بوله يخطف عقله، فيصبح مضبوعاً، يتبع الضبع إلي جحره حيث يلتهمه، ولا ينسي قداحة الكاز التي يتسلح بها فقد أخبرته أمه، أن الضباع تهج من وهج الشرر .. وعندما أدركته الرجولة استوي وتزوج ورحل منذ خمسين سنة.

– كيف كان الرحيل حدثني يا أبي..

– خبأنا البارود، ولحقنا برئيس البلدية، الذي تشبث بذيول الجيش المصري المتقهقر إلي غزة..

"وحملتك علي ظهرى فأنت مغنمى الوحيد وسند ظهرى، أما جدتك فقد ركبت الدابة تحتضن صندوقها وتشد رسن الحمار الذي يحمل أمك وأختك الرضيعة"..

كبشة العظم واللحم غادر كرسيه، مع عتمة الليل، يتسلح بأذان العشاء وبصيرة قلبه الذي يحفظ الألقاب والأنساب وآية الكرسي والمحصنات.. ولكنه طار في الهواء ثم تكوم دودة هامدة علي جانب الطريق، يتوسد التراب الذي زحف علي الأسفلت ، هل طير تحياته "**لبكدار**" التي تقاعست عن رفع الأتربة، هل كانت علي علم بأنه سيطير الليلة ويرتطم بالأسفلت، فألقي عمال البطالة علي وسادة الرمل حتي تمتص القليل من رد فعل الصدمة..

لكن والدي علي ما يبدو قد قرر أن يهبط ساكناً صامتاً كما روي شهود العيان الذين طاروا به إلي المستشفى وفي غرفة الطوارئ تسمروا من حوله تعذبهم أسئلة الأنساب يتهامسون أمام جلال رقاده ولسان حال الواحد منهم يقول..

– في كل يوم انوي الحديث إليه .. أود لو أسأله فك التشابك فى أخبار الجدود ، وأصل الأنساب، وحقيقة الانتساب.

فى قسم الطوارئ للموه بقايا عظام وجلد يتشبث ببقايا لحم شالخ وفروة الرأس المذبوحة تشخب دمه الدافىء ، يندى أربطة الشاش ، ينسرب بين مسامات القطن ، يصعد حول عينيه بالونة زرقاء انتفخت بفعل الصدمة.

ترى هل رشقة الضبع الآدمي، أفقده صوابه وراح يتبعه وهل يعود إلى وعيه بشج الرأس.. أهى الحجامة كانت أم الدواء حدثنى يوماً عن الرجل المضبوع الذى دسوه فى كومة التبن بعد أن شجوا جبهته وأسالوا دمه؟.. وكيف بقى الضبع يحوم حول البيدر الذى أوقدت من حوله المشاعل حتى انتشر نور الله على الدنيا.. فاختفى الضبع واسترد المضبوع وعيه.

التليفون بارد برودة دم "بيزك" العظيمة .. يصدر رنينا مستفزا وعلى غير عادته... رف قلب... **أهو** نذير الشؤم... قلت أو قال قلبي "**صمت دهراً ونطق كفراً**".

– صدمته سيارة ونقلوه..

وماتت الحرارة فى عضو بيزك المستشفى .. وأطلقت صفارته الداخلية بوقاً جنائزياً بشير الشؤم .. رف قلبى .. قلت أو قال قلبي، صمت دهراً ونطق كفراً..

– صدمته السيارة ونقلوه...

سؤال القتل مع سبق الإصرار ، يحاصرنى .. يتراقص أمامي، وأنا فى الطريق إليه.. جنون السيارة، ونثار الجسد .. كيف ألملم عظامه ، وكيف أتعرف على زوايا ذكرياته.. هل تنبثق شجرة الأنساب حيث انفجرت مثانته الخارجية على غير إرادته فى لحظة رقاده على وسادة الرمل على القارعة .. هل تحرر مجرى الخصوبة وإلى الأبد...

أبى ماذا فعلت بين رعونة السائق وصلادة الحديد فى سواد العتمة.. هل

تسلقت شجرة الأنساب ، وهل خفت إليك بصيرة القلب الأبيض لحظة الارتطام.. كيف توازى أو تقاطع فعل الموت مع سبق الإصرار مع خيوط الحياة الهاربة نحو النهايات.. هل أعلنت التمرد على مراقبة بقايا العمر المشبوح على كرسى انغرس على عتبة الدار..

صحوت عند بوابة المستشفى أحدهم يعلن عن فرحته..

- الحاج بخير..

الخير .. الطبيب يصيح بالناس، يفرقهم من حوله، عبثا يحاول، والدم المتخثر الذى تشبع بالدم الذى ينز من رأسه الصغير ، وضمادة خشبية تتمدد بطول الساق اليمني.. وأبى يصرخ.. أقسم.. يصرخ مذعوراً وغاضباً..

- أعيدونى إلى البيت.. من جاء بى إلى هنا؟.

- هل تتألم يا أبي؟.

يا لسخف السؤال .. ماذا تبقى من أعصابه، حتى يستوعب إشارات الألم الذى يتفصد من كل زوايا الجسد المسجى أمامى، والرأس النازف يثير استغراب شهود العيان..

"عندما انثنى جذعه وارتد رأسه ، نطح زجاج السيارة هشمه .. ذبحت حواف الزجاج جلد الرأس والرقبة.."

الرأس يتحدى صور الأشعة، بقايا الروح تتجمع فى بؤبؤ العين، تمسح المكان ، تتسع مدارات رؤيته ، يستقر على دموعى التى غطت وجهى ، أنا المبهوت أتشبث به مسلوبا..

تصرخ فى آلامه كلما اهتزت ساقة المثنية على ضمادة الخشب.. وعلى عادته ينهرنى دون صوت يعنفني، يطبق شفتيه ويصوم عن الكلام ، ويمتثل للطبيب الذى مضى به إلى غرفة العناية المركزة.

فى قاعة الانتظار يعطينى أحدهم ورقة سجل عليها رقم السيارة، التقط من لفظهم أكثر من سيناريو للحادث، تلتقى جميعها حول العقيد الذى لم يستعمل الفرامل، والذى تسمر وانهار عندما طار أبي، أحدهم يشير أنه سمع صوت الفرملة، وآخر يؤكد أنه لم يكبح جماح السيارة..

قلبى يرف يهتز ثم يرف ، مادت بى الدنيا، استنجدت بأبى الذى طار وصام عن الكلام .. شبان الحارة يتبرعون بتقديم شهاداتهم حول الحادث ، غضب الرجال من حولنا فى القاعة .. تنهدات النساء والصبايا ، رعونة الأحفاد الذين انتشروا فى أرجاء المستشفى .. والقلب يرف .. الأسى .. خرج صوتى يتوسل..

- العقيد إنسان ، كلنا معرض .. اطلبوا الرحمة.

الجراح يخرج علينا .. يمتص اللغط .. ويصدر بيانه المبدئى.

"بعض الجروح والرضوض، نزف الدم توقف، القطوع سطحية، والحالة مستقرة، نحن بانتظار أخصائى العظام لوجود كسر مضاعف أسفل ركبة الساق اليمنى".

اختفى الطبيب وانبثق الشرطي

كل شيء يسير سيراً حسناً، سيارة العقيد أبلغ الشرطة بالحادث سحبت أوراقه، والسيارة مرخصة حسب الأصول ، وشهادة التأمين سارية المفعول، كل شيء يسير في السليم لا تقلقوا".

كدت أصرخ في وجهه. كيف يكون السير حسناً.. ولماذا نحن هنا؟

طبيب العظام يعاين صورة الأشعة أمام اللوحة المضيئة ، يشير إلى بقعة بيضاء في عظمه.

الحق يستفسر..

- هل كان الوالد يعاني من آلام في ساقه؟

- كان يعرج عليها قليلاً.

- هل تعرض لحادث..؟

"في اليوم الذي استبدلت الفرد بالمرتينة، كانت نوبتي في حراسة خط السكة الحديد، لأن يهود المستوطنة حاولوا نسفه أكثر من مرة، ليلتها ، أصبت خلال الاشتباك ، وفي المستشفى أخبرني الطبيب أن الرصاصة استقرت في العظم ويصعب إخراجها ومازالت معي حتى اليوم".

- ها هي الرصاصة التي سببت العرج الخفيف

في الليل تململ قليلا ، يصدر ما يشبه الانين ثم يغط في النوم أو الغيبوبة لا أدري وعندما انتشر آذان الفجر صحا وطلب الماء، بللت فمه كما تفيد تعليمات الطبيب وراقبت صدره الذي يعبر ويهبط..

مص رطوبة الماء وبصق دماً.. متخثرا.

أجلسته وأسندته بالوسائد ونظفت بقايا الدم من فمه وحول عينيه ، مسحت وجهه بماء الكولونيا.. لسعته برودة الكحول في مواضع الكدمات والجروح السطحية .. رأيته طفلا وهو يلهو بألعابه قلت..

- ظهرت الرصاصة في صورة الأشعة، مازالت في مكانها.

- لم تذب؟

وحاولت مناوشة ذاكرته، اشتقت لسماع القصة التي ما عاد يرددها منذ زمن طويل..

- كيف وصلت المستشفى يومها .. هل حملتك الحارة مثل البارحة؟.

- كأنه البارحة ، وهل الانجليز كانوا يسمحون لأحد بالظهور ، الله يرحمه ، محمد عبد اللطيف رفيقي في المناوبة ، حملني على كتفه إلى "بيت جراد" السائق، غز البرودة في صدره .. ضحك والدي.. اقسم أنه ضحك ولكن رضوضه حبست قهقهته .. تابع : غز البرودة في صدره .. وقال جئتك بعريس.. جراد كان سائق العرايس بسيارته الفورد الألمانية.. العروس التي لا تزف بسيارة جراد تبقى حسرتها في قلبها .. وانطلق بنا جراد إلى غزة وربنا سلم لم تصادفنا

دوريات فى الطريق.

وعندما أشرقت الشمس وعاده الطبيب، كان مستغرقا فى النوم كطفل ارتوى من ثدى أمه، رفع الطبيب جبيرة الجبس تألم وصحا.. طلب منه تحريك أصابع القدم الخارجة من الجبيرة .. حركها بليونة .. أخبرنى أن الأعصاب سليمة فحمدت الله كثيرا سأله..

– كيف حدث الأمر.؟

– قلت لك شريكى فى دكان الحبوب، ورفيقى فى المناوبة على خط السكة الحديدية، ربط ساقى بكوفية وحملني...

ربت الطبيب على كتفه وطلب من شرطى التحقيق تأجيل الاستجواب.

سألنى الطبيب..

– من محمد عبد اللطيف؟

– شريكه قبل الهجرة الأولى.

– هل هو موجود؟

– توفى قبل سنوات. .

داعبنى الطبيب أو ربما جاملني..

– الاختبار ليس سهلا. يبدو أنه كان شقيا فى شبابه.

وعندما تجلت الشمس فى صدر السماء، كانت حرارة الحجرة لا تطاق وتكييف الهواء صامت لا أدرى ربما ميت.. تصبب العرق من كل أنحاء جسده.. وأصبح ظهره مشبعاً بماء العرق .. صحا .. ورطبت جسده بالماء.. استوعب المكان من حوله فأدرك أن شيئاً ما قد وقع.

سألته:

– ما الذى حدث؟..

– لا أدرى أنقلونى إلى البيت .. الحاجة وحدها والدار كبيرة.

– الحاجة بخير والأولاد حولها.

تقصفت شفتيه ، وارتعش فانزلقت دمعة على خده قلت أواسيه استثير زعامته.

– حسب العادة، ماذا نفعل بالسائق يا حاج؟.

– سامحوه .. هو لا يريد ذلك، والمقدر مكتوب .. الرحمة صدقة يا ولدي..

موعد الزيارة .. دبت الحركة فى المستشفى ، وحضر من يخبرنى ، تسمرت شاخصاً فى كبشة العظم وبقايا الجلد المشدودة على اللحم المدهوس ، وجبيرة الجبس الثقيلة تحاصر الساق النحيلة من أخمص القدم حتى منتصف الفخذ .. صحوت على صوته..

– ماذا بك يا ولد ما الأمر؟.. قلت سامحوه يعنى سامحوه.

– الذى صدمك بالسيارة سعيد بن محمد عبد اللطيف.

وأجهشت بالبكاء، كنت طفلا ضيع أباه فى زحمة السوق.



شعرية الانفصال والاتصال

في ديوان «عطر ميت» لحسن خضر

فتحى عبد الله

إن شعرية قصيدة النثر قد تأسست فى السياق الثقافى العربي، بما تملكه من إرهاصات حية قد تفتح النص على إشكاليات وإسهامات مرحلة «مابعد الحداثة» وما تطرحه من تجاوز للثنائيات المجردة والخالية من الفعل الإنساني. وكذلك ما تلعبه فى رد الاعتبار للثقافات المطمورة والمهمشة وإعطائها دورا فاعلا فى تشكيل ما يسمى بعالمية الثقافة، مما وضع الإبداع العربى فى لحظة حرجة لا يصلح فيها إلا الاختيار ، فإما الآنحياز لكل ما هو تاريخى؛ حيث يمثل الموروث الثقافى والاجتماعى سلطة أساسية فى تحديد الاهتمامات الاجتماعية و الإبداعية معاً، وكأننا فى حالة صراع دائم مع الثقافات الأخري.. وإما ثقافة اللحظة الراهنة بكل ما تحمله من انفجارات حادة سواء على مستوى الثقافة المادية والمتمثلة فى سلوكنا الحضارى، أى كيفية قضاء حاجاتنا اليومية البسيطة من مأكل ومشرب وملبس وطرائق حياتنا التى ارتبطت بدرجة كبيرة بما حدث من تطور تكنولوجى مذهل أو على مستوى إنتاج الأنظمة العقلية والروحية من فن وإبداع وطقوس عقائدية.. إن شكل قصيدة النثر قد أثر على الخطوط الفاصلة للأجناس الكتابية وأنتج نصا "هجينا" لا يمكن تفكيكه ورده إلى أصول كتابية واحدة.. وإنما يمكن إعادة تركيبه فى السياق الجديد ليدل دلالة واضحة على تخطى شعراء قصيدة النثر لأزمة الشعرية العربية وانفتاحهم على الموروث العالمى وكذلك انفتاحهم على لحظاتهم الآنية بما فيها من قسوة، نتيجة لتدمير مفهوم العائلة والتشكك فى علاقات القرابة ووضع الإنسان

العربى فى علاقة اقتصادية أهم ما يميزها سرعة الاستهلاك دون النظر إلى مفهوم القيمة.

وقد أحدث هذا تحريضا عاما على الكتابة فكثرت الأنماط الكتابية من سرد وبوح وخواطر وأعمدة، لم نستطيع إلى الآن تصنيفها، وليس هذا دورنا، إنها ديمقراطية النشر وحرية القراءة.

إن هذه القصيدة أيضاً قد دمرت ما يُسمى بشعرية المراكز العربية (بغداد - القاهرة- بيروت) وأصبح النص متحرراً- بدرجة كبيرة- من سيطرة المكان وكذلك من الحاجة إلى الخبرة التاريخية الكبيرة واقترب أكثر من شعرية الحاضر سواء كان نتيجة لتفاعلات اجتماعية سابقة أو ممارسة يومية لا غاية لها إلا تكثيف هذه اللحظة والاستمتاع بها دون النظر إلى حجم المشاركة فى صناعتها أو مدى انتمائها لخصوصي الحضارية..

وديوان «عطْر ميت» للشاعر :حسن خضر" ابن هذا المناخ الصراعي. فالديوان نستطيع أن نقسمه إلى تجربتين مختلفتين من حيث الأداء والدلالة وإن انتمى برمته لطرائق قصيدة النثر الحديثة.

التجربة الأولى فى الديوان ، تمثلها كل النصوص القصيرة والتى تعتمد المفارقة شكلا كتابيا يعتمد على سرعة الاستهلاك، أن تقديم التجربة الإنسانية فى شكل مفارق يثير السخرية أحيانا أو الرغبة فى الإضحاك أو الإدهاش الذى يحمل رغم بساطته فداحة تلك التجربة وعمقها فى أحيان أخرى.

وقد استطاع الشاعر من خلال هذا الشكل أن يقدم بعض النماذج الشعرية الناضجة والمتميزة مثل "مغفرة"، "عبودية"، "جلسة" أو القصائد القصيرة التى تحت عنوان "الوجوه" ومنها "عبد الحميد الترزي" وهى القصيدة التى يقول فيها:

«لا صداقتى كعيل لابنته الصغيرة "لولا"،
ولا دموعى التى تبلل ثياب عيدى،
كل ذلك لم يشفع لى فى أن يوسع رجلب بنطالى قليلا..
خشية أبى الذى كان يقيسها بمسطرتى الخشب
كم وددت لو أكسرها..
لكننى لم أجرؤ».

إلا أن نصوصا أخرى داخل هذا النمط لا تملك حس المفارقة، التى استخدمت كآلية كتابية ومنها قصيدة "التاريخ" فى ثلاثة مقاطع، وهذا المقطع(١):

«لم يروا التاريخ تاريخه السرى
إذ كان طفلا غير حكيم، مشمولا بالعته
وأمه الحضارة لم تدخله مصحة عقلية
خشية الفضيحة،
فداوت علة عجزة فى الطيسان»

فالمفارقة هنا لم تصنع بناءً شعريا متتاليا، وإنما جاءت لغوية جافة لا تثير شيئا وهى احتماء التاريخ بالقوة ليبرر كل أفعاله.. أما فى نصوص أخرى من هذا النوع جاءت المفارقة دالة على تجربة حياتية كبيرة، استطاع الشاعر أن يخفف - من خلالها- من حدة العمل العقلى المجرد.. وقد دارت هذه التجربة حول إنتاج دلالة خاصة بمدينة "السويس" كرمز تاريخى من خلال بعض الأسماء سواء

الأماكن أو أشخاص وإن لعب الاثنان معا دور الراوى ، لفضح ما حدث لأهلها من انتهاكات غير إنسانية، بعضها حدث من فعل "التهجير" حيث اختلط أبناء المدينة الساحلية بما لها من قيم ومعايير أكثر حضارة وتقدما من أبناء الريف، ومن العودة حيث الخراب وتجار الحروب وانفصال الأصدقاء أو قل موتهم أحيانا، مثل قصيدة "العزبة" (وهو اسم قرية فى هجرة الشاعر):

«الأطفال يهشون الكسل بمساطر خشب
ويكتبون على الحيطان الشتائم والحب،
وفلاحون يعلقون الندى بالمواويل،
فيغدوا الوقت حصى فى عيون الذكريات..»

كذلك فى قصيدة "نهلة سعيد":

«كأن "العريش" التى هجرتها،
تعرف أن الصبى الصغير سيختصر الموت
فى قبلة، ويهدهد النمش الهائج في
وجنتين من عسل رحيم».

أما التجربة الثانية فقد أعتمد فيها نص الإشباع الشعرى الذى لا يقوم على التقابلات العقلية وقد مثلت هذه التجربة فى الديوان قصائد: ليل ممعن، حول فجيعة ما، المهجر، شرفة صالحة لأحلام الحشرات..

وفيها يشارك الشاعر فى اكتشاف الشعرية الجديدة التى تعتمد ما هو آنى ولحظى كمركز لفضح المدنية الحديثة، بكل قوانينها الصارمة ففى قصيدة "ليل ممعن" يبدأ السرد من الخارج محايدا ليعكس كثافة الظلام وانتشار الموت والتخلى، إلى أن يدخل الشاعر المشهد:

«أشعر أنى طاعن فى السن أكثر مما يجب/ أن موتاً بريئاً يصعد جسد الرحلة/ الليل يهيئ الجنازة/ بلا مشعين، يجمع أعضائى فى سلة مزدانة بالكلام/ ثم يلقى بها لهواة الأسرار».

وفى الموت (لحظة الذروة الشعرية) يستطيع الشاعر أن يعرف ويدرك ويخبر فى الآن نفسه:

«لا أرى غير مارة عامرين بالضجيج»

أما قصيدة «حول فجيعة ما» فترصد تجربة الانتقال من مدينة صغرية "السويس" إلى مدينة كبيرة "القاهرة" وهنا تحدث الكارثة والوعى النوعى الذى يقرب الشاعر من الواقع العنيف والقاسى حتى "يشرق" يكتشف ازدواجية إنسان العالم الثالث:

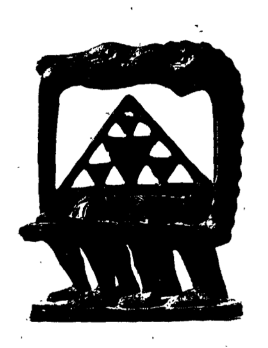
«المدينة!!/ أكان يجب أن نعشقها دونما سبب مقنع/ فنصبح ملائكة وشحاذين/ نسير كأننا سلالات حيوانات منكورة..»

أما فى قصيدة «شرفة صالحة لأحلام الحشرات».

فهى تكشف عن مدى هامشية البشر فى المدينة الحديثة، فالمرأة الوحيدة تمارس الحب مع نفسها للمرة الأولى بواسطة «خيالها المتآكل» تارة وتارة أخرى تحت سطوة الأغانى العاطفية التى «خصت شهوتها» حتى تسربت منها الأحلام وأصبحت ملامحها غريبة: «أمس ، بكيت دونما صوت وحتى لا

تسمع الجارات الوحيدات عواء قلبك الذى عليه أن يعتاد- منذ أمس فقط - أن ينام عميقا بجوار الحائط/ حيث لا صديق له غير العتمة».

لم يروج كثيرا لشعرية حسن خضر الخاصة فى الأدبيات المصرية، لأنه قرر منذ البداية أن يكون بعيدا عن شعرية القطيع ومرعى القطيع، الذى ينميه تآكل الذات أو تضخمها، فجاء صوته خاصا من خلال انفصاله واتصاله فى الآن نفسه مع مجتمعه وسيرة نصوصه اللامعة.







النهار

محمود عز الدين

تعانقت أصابعهما فى الشارع المظلم.. تلاصقا... قرر أن يقتنص قبلة .. ما إن حرك رقبته حتى لكزته .. نظر إلى عينيها مشدوها.. قادت عيناها عينيه إلى منحنى الشارع.. وجد سيدة ترتدى السواد تعبر الطريق ناظرة إليهما .. ابتعد عنها قليلا .. مركزا عينيه على السيدة التى أصبحت الآن فى عرض الطريق تنظر إليهما .. وفجأة صدمتها السيارة.. تجمد ... تجمدت ... ذهل السائق ... تجندلت السيدة تحت العجلات.. حاول التحقق من الرقم.. اغمضت عينيها محاولة استيعاب ما حدث... فر السائق... همدت السيدة.

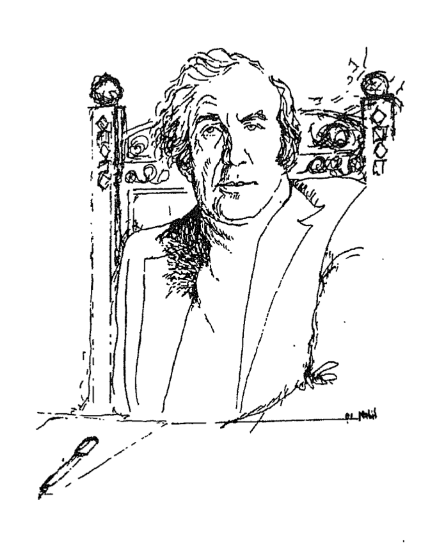
دخلت الفتاة منزلها باكية.. حكت ما رآته ... ابن الكلب .. يقود سيارته بسرعة .. فيصدم السيدة العجوز ... ويدعسها تحت العجلات .. ولا يتوقف حتى ليرى جثة ضحيته.

يدخل الفتى المتجمد منزله .. يحكى ما رآه .. بنت الكلب .. تعبر المنحنى فى الظلام... مرتدية السواد... لم تنظر حتى للطريق قبل أن تعبره .. ما ذنب السائق المسكين؟..

يزحف السائق إلى منزله .. لا يتحدث .. لا يبدو أنه سيستطيع الحديث أبدا فى يوم من الأيام..

ترقد السيدة فى الشارع..

يطلع النهار.



الديوان الصغير

نزار قبانى

نصف قرن من الجنون الجميل!

اختيار وتقديم: طلعت الشايب

مقدمة

« أنا رجل يرتكب الكتابة، رجل يفكك العالم ويعيد تركيبه، ينسف الأبجدية ويعيد عمارتها، رجل هارب من أقبية اللغة المعلبة والبلاغة المعلبة، هارب من هراوات رجال الأمن وهراوات القصائد العصماء. لا أؤمن بالحياد الإيجابي لا في الكتابة ولا في الحب.. ولا أعترف بنقطة حبر لا تكون من فصيلة دمي.. ليس عندي امرأة بين بين أو قصيدة بين بين. فأنا أرمي بنفسي من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة. وأسقط بين نهدي حبيبتي واقفا. أنا رجل يسبح ضد قانون الجاذبية الأرضية، وضد شرائع المماليك وملوك الطوائف . أسبح ضد دمي وضد نفسي وضد خلاياي البيضاء.. والحمراء.. ليس لدي قناعات نهائية ولا طقوس نهائية ولا نصوص نهائية.. »

هذا هو نزار قباني، وهكذا كان منذ أن نشر أول مجموعة شعرية له (قالت لي السمراء) في سبتمبر ١٩٤٤، إلى أن شد الرحال إلى عالم الخلد ليلحق بكوكبة شعراء الكون في مايو ١٩٩٨ أكثر من نصف قرن وهو يكتب قصيدة حرة مستقلة ذات سيادة فتقوم قيامة السياسيين ورجال الدين والأخلاق ومن شبه لهم.

حدث ذلك عندما نشر «خبز وحشيش وقمر» في الخمسينيات، و«هوامش على دفتر النكسة» في الستينيات، و«قصائد مغضوب عليها» في الثمانينيات، و«متى يعلنون وفاة العرب» في التسعينيات.

وهو شاعر يؤمن بأن جسد الأمة لا يشفى بالوصفات العربية والرقى والأدعية على المنابر والأضرحة، ولا بمقررات القمم وتوصيات جامعة الدول العربية، وسيلة الشفاء عنده هي الكي بالشعر.
نصف قرن من الفن الجميل الذي يسجل انتصار الشعر والشاعر وهزائم أعداء الشعر وأعداء الحياة.

ورحيل نزار قباني عن عالمنا ليس مناسبة للثرثرة وترديد مآثر شاعر عظيم، فكل ما يمكن أن يقال لن يكون سوى هوامش على متن عصي على الوصف والتصنيف.

هذه مختارات من شاعر تفرغ لجنونه الجميل وللموت على طاولة الكتابة.

ط.ش

أصهار الله

ما جاء يوما حاكم لهذه المدينة
إلا دعا الناس إلى المسجد
يوم الجمعة
وقال في خطبته العصماء
بأنه من أولياء الله
وأصفياء الله
وأصدقاء الله
ما جاء يوما حاكمٌ
لهذه المدينة المقهورة المكسورة
الحزينة
إلا ادعى بأنه الممثل الشخصي
والناطق باسم الله..
فهل من المسموح أن أسأله تعالى؟
هل أنت قد أعطيتهم وكالة
مختومة موقعه
كي يسلخوا الأمة مثل الضفدعه
ويجلسوا على رقاب شعبنا إلى الأبد؟
هل أنت قد أمرتهم
أن يخربوا هذا البلد؟
ويسحقونا كالصراصير بأمر الله
ويضربونا بالبساطير بإذن الله
فإن سألت حاكما منهم
من الذي ولاك في الدنيا على أمورنا؟
قال لنا ياجهله
أما علمتم أنني
أصبحت صهر الله؟؟؟

* * *

أريد أن أسأل: «يا الله»
هل أنت قد أعطيتهم شيكاً على بياض

ليشتروا "فرساى" و«المملكة المتحدة»؟
ويشتروا بابل.. والحدائق المعلقة؟
ويشتروا الصحافة المرتزقة؟
هل أنت قد أعطيتهم شيكا على بياض
ليشتروا التاج البريطانى والقصور؟
ويشتروا النساء فى الأقفاص.. كالطيور..؟
والقمر الأخضر فى سماء نيسابور؟
أريد أن أسأل : «يا الله»..
هل أنت قد صاهرتهم حقاً؟
وهل من قاتل لشعبه
يصبح صهر الله؟!

الممثلون

حين يصير الفكر فى مدينة
مسطحا كحدوة الحصان
مدورا كحدوة الحصان
وتستطيع أى بندقية يرفعها جبان
أن تسحق الإنسان
حين تصير بلدة بأسرها..
مصيدة والناس كالفئران
وتصبح الجرائد الموجهه
أوراق نعى تملأ الحيطان
يموت كل شىء..
يموت كل شىء
الماء والنبات والأصوات والألوانتهاجر الأشجار من جذورها
يهرب من مكانه المكان
وينتهى الإنسان..

* * *

حين يصير الحرف فى مدينة

حشيشة يمنعها القانون
ويصبح التفكير كالبغاء واللواط والأفيون
جريمة يطالها القانون
حين يصير الناس فى مدينة
ضفادعا مفقوءة العيون
فلا ينورون ولا يشكون
ولا يغنون ولا يبكون
ولا يموتون ولا يحيون
تحترق الغابات والأطفال والأزهار
تحترق الثمار
ويصبح الإنسان فى موطنه
أذل من صرصار

الخطاب

أو قفونى
وأنا أضحك كالمجنون وحدي
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين
كلفتنى ضحكتى عشر سنين
سألونى وأنا فى غرفة التحقيق عمن حرضوني
فضحكت..
وعن المال وعمن مولوني
فضحكت
كتبوا كل إجاباتي.. ولم يستجوبوني
قال عنى المدعى العام وقال الجند حين اعتقلوني:
أننى ضد الحكومة.
لم أكن أعرف أن الضحك يحتاج لترخيص الحكومة
ورسوم وطوابع..
لم أكن أعرف شيئا عن غسيل المخ أو فرم الأصابع..
فى بلادى
ممكن أن يكتب الإنسان ضد الله لا ضد الحكومة
فاعذرونى أيها السادة، إن كنت ضحكت
كان فى ودى أن أبكى ولكنى ضحكت..!

بطاقة

كلما شم البحر رائحة جسمك الحليبى صهل كحصان أزرق وشاركته الصهيل.. هكذا خلقنى الله.. رجلا على صورة بحر، بحرا على صورة رجل. فلا تناقشينى بمنطق زارعى العنب والحنطة ودكاترة الطب النفسى..

بل ناقشينى بمنطق البحر، حيث الأزرق يلغى الأزرق..
والأشرعة تلغى الأفق، والقبلة تلغى الشفة،
والقصيدة تلغى ورق الكتابة!!

من السيمفونية الجنوبية الخامسة

سميتك الجنوب. يالابسا عباءة الحسين وشمس كربلاء..
يا شجر الورد الذى يحترف الفداء، يا ثورة الأرض التقت بثورة السماء، يا جسدا يطلع من ترابه قمح وأنبياء..

اسمح لنا بأن نبوس السيف فى يديك..
اسمح لنا أن نعبد الله الذى يطل من عينيك
يا أيها المغسول فى دمائه كالوردة الجوريه،
أنت الذى أعطيتنا شهادة الميلاد
ووردة الحرية..
سميتك الجنوب. يا قمر الحزن الذى يطلع ليلا من عيون فاطمة
ياسفن الصيد التى تحترف المقاومة
ياسمك البحر الذى يحترف المقاومة
ياكتب الشعر التى تحترف المقاومة
يا ضفدع النهر الذى يقرأ طول الليل سورة المقاومة..
ياركوة القهوة فوق الفحم، يا أيام عاشوراء، ياشراب ماء الزهر فى صيدا، ويا مآذن الله التى تدعو إلى المقاومة..
يا سهرات الزجل الشعبي، يالعلعة الرصاص فى الأعراس
يازغردة النساء، يا جرائد الحائط، يا فصائل النمل التى تهرب السلاح للمقاومة..
سميتك الجنوب
يا أيها الولى والمهدى والإمام
يا من يصلى الفجر فى حقل من الألغام،
لاتنتظر من عرب اليوم سوى الكلام..

لاتنتظر منهم سوى رسائل الغرام
لا تلتفت إلى الوراء يا سيدنا الإمام
فليس فى الوراء غير الجهل والظلام
وليس فى الوراء غير الطين والسخام
وليس فى الوراء إلا مدن الطروح والأقزام
حيث الغنى يأكل الفقير
حيث الكبير يأكل الصغير
حيث النظام يأكل النظام..!

نهدان

للمرأة التى أحبها نهدان عجيبان. واحد من بلاد النبيذ وواحد من بلاد الحنطة. واحد مجنون كرامبو وواحد مغرور كالمتنبى، واحد من شمال أوروبا وواحد من صعيد مصر..

وبينهما .. دارت كل الحروب الصليبية!..

موسيقى

أمطار أوروبا تعزف سوناتات بتهوڤن، وأمطار الوطن تعزف جراحات سيد درويش، وأنا بدون تردد مع هذا الإسكندرانى الذى يضئ فى حنجرته قمر الحزن ومآذن سيدنا الحسين!

سبتمبر

مشاهد الخريف تستفزنى، شحوبك الجميل يستفزني، والشفة المشقوقة الزرقاء تستفزني، والحلق الفضى فى الأذنين يستفزني، وكنزة الكشمير.. والمظلة الصفراء والخضراء.. تستفزني، جريدة الصباح مثل امرأة كثيرة الكلام تستفزني، رائحة القهوة فوق الورق اليابس تستفزني، فما الذى أفعله؟ بين اشتعال البرق فى أصابعى..

وبين أقوال المسيح المنتظر..

المتنبى وأم كلثوم على قائمة التطبيع!

وصل قطار التطبيع الثقافى إلى مقاهينا.. وصالوناتنا.. وغرف نومنا المكيفة الهواء، ونزل منه

أشخاص غامضون. يحملون معهم جرائد تقول: إن شاعر العرب الأكبر أبا الطيب المتنبى صار وزيرا للثقافة فى حزب العمل! وأن مطربة العرب الأولى السيدة أم كلثوم سوف تغنى قصيدة جديدة لشاعر إسرائيلى. وهكذا يستقيل الشعر العربى من كبريائه.. وتنسى عصافيرنا غناء المقامات والتواشيح.

* * *

ها زمن التطبيع يا سيدتى، يجم علينا بكل سماسرته وشيكاته ومافياته ليجردنا من آخر ورقة توت نستر بها أجسادنا.. وآخر قصيدة ندافع بها عن أنفسنا. هذا زمن (التركيع) ياسيدتى ، يدخل علينا مرة بشكل فيلسوف، ومرة بشكل كاهن، ومرة بشكل چنرال، ومرة بشكل قومسيونجى، إلى أن يصبح الوطن العربى مركزا للصرافة وبيتا للدعارة..

* * *

هذا زمن التطبيع. تطبيع فى الصباح. وتطبيع فى المساء، وتطبيع فى الشارع وتطبيع فى المقهي.. حتى صرنا (طبعة ثانية) صادرة باللغة العبرية من كتاب الأغانى..

إلى مستريحة!

أنت امرأة مستريحة.. مستريحة ككل المقاعد التى لا طموح لها.. وككل الجرائد المتروكة فى الحدائق العامة..

الحب لديك.. حصان، لا يتقدم ولا يتقهقر .. ساعى بريد يجئ أو لا يجئ. أيامك كلها مرسومة فى خطوط فناجين القهوة وورق اللعب وودع المنجمات.

مستريحة أنت كأرجل الطاولة.. نهدك الأيمن لا يعرف شيئا عن نهدك الأيسر، وشفتك العليا لا تدرى بشفتك السفلى.

أردت أن أنقل الثورة إلى مرتفعات نهديك.. ففشلت.

أردت أن أعلمك الغضب والكفر والحرية.. ففشلت.

الغضب لا يعرفه إلا الغاضبون، والكفر لا يعرفه إلا الكافرون، والحرية سيف لايقطع إلا فى يد الأحرار، أما أنت فمستريحة إلى درجة الفجيعة. تراهنين على الخيول الراكضة ولا تمتطينها. وتلعبين بالرجال ولا تحترمين قواعد اللعبة..

أنت لا تعرفين قشعريرة المغامرة والصدام مع المجهول واللامنتظر.

أنت تنتظرين المنتظر كما ينتظر الكتاب من يقرؤه، والمقعد من يجلس عليه، والإصبع خاتم الخطبة..

تنتظرين رجلا يقشر لك اللوز والفستق ويعطيك مفاتيح مدينة لم تحاربى من أجلها.. ولا تستحقين شرف الدخول إليها...

يتوافر الشعراء العرب فى أزقة حى سيدنا الحسين أولاداً يبحثون عن طفولتهم وعن أحلامهم القديمة وعن ألعابهم القديمة وقواميسهم القديمة، بعدما تسكعوا طويلا على أرصفة مدن الملح التى تسلخ جلد الأطفال وتغتال أحلامهم، يقفون مبهورين أمام القمر المصري، فيحسبه بعضهم فطيرة عسل ويحسبه بعضهم فطيرة حرية، والإجابة الثانية هى الأصدق والله أعلم.

تنادينا السيدة زينب: "يا أولادى"، فتتساقط دموعنا وقصائدنا على غطاء رأسها الأبيض أزهار ياسمين، نطالبها بحقنا فى أمومتها وبتعويضنا عن آلاف الأكواب من الحليب السكرى الذى فطمونا عنه فى السبعينيات.. فتناوبتنا الأمراض بدءا من نقص الكالسيوم إلى نقص المناعة إلى شلل الأطفال إلى شلل الشعور القومى.

نتكئ على صوت سيد درويش المكتظ بنار التحولات ونار النبوءات، وبذور الثورات الآتية لنعلن استمرار النشيد وحتمية انتصار الأغنية البيضاء، رغم هذا الكورس السياسى الردئ الذى يحتل المسرح بقوة السلاح..

لماذا يسقط متعب بن تعبان فى امتحان حقوق الإنسان؟

مهاجرون نحن من مرافئ التعب، لا أحد يريدنا.. من بحر بيروت إلى بحر العرب. لا الفاطميون.. ولا القرامطه.. ولا المماليك ولا البرامكه..

ولا الشياطين ولا الملائكه..

لا أحد يريدنا

فى المدن التى تقايض البترول بالنساء، والديار بالدولار، والتراث بالسجاد، والتاريخ بالقروش، والإنسان بالذهب

وشعبها يأكل من نشارة الخشب..

لا أحد يريدنا

فى مدن المقاولين ، والمضاربين، والمستوردين، والمصدرين، والملمعين جزمة السلطة، والمثقفين حسب المنهج الرسمى، والمستأجرين كى يقولوا الشعر،

والمقشرين اللوز والتفاح للملوك، والمقدمين للأمير

عندما يأوى إلى فراشه قائمة بأجمل النساء، والمهرجين، والمخنثين، والموظفين فى بلاط الجنس والمخوضين فى دمائنا حتى الركب.

لا أحد يقرؤنا

فى مدن الملح التى تذبح فى العام ملايين الكتب

لا أحد يقرؤنا.. فى مدنٍ صارت بها مباحث الدولة عراب الأدب..

أبو جهل يشترى "فليت ستريت"

أيا طويل العمر:
يا من تشترى النساء بالأرطال
وتشترى الأقلام بالأرطال
لسنا نريد أى شىء منك
فانكح جواريك كما تريد
وأذبح رعاياك كما تريد
وحاصر الأمة بالنار وبالحديد
لا أحد يريد منك ملكك السعيد
لا أحد يريد أن يسرق منك جبة الخلافه
فاشرب نبيذ النفط عن أخره
واترك لنا الثقافة..

من الأوراق السرية لعاشق قرمطى

* حصانة

الفضيحة فى المجتمع العربى هى إعلان.. يعلق على جسد المرأة فقط، أما الرجل فجسده محصن تاريخيا كالزجاج الذى لا يخترقه الرصاص..

* تشاوف

يتباهى نهد المرأة على سائر أعضائها كما تتباهى الدول العظمى على دول العالم الثالث!

* التفاحة

الفرق بين تفاحة نيوتن وبين نهديك أن التفاحة تسقط إلى الأسفل ونهديك يسقطان إلى الأعلى:!

* الملجأ

في بعض الأحيان تلوح لى سرتك على خريطة منفاى ملجأ صغيراً.. يحميني من أسنان البرد.. وجنون العاصفة!

* العطر الأحمر

عندما تغيرين ثيابك الداخلية ينبعث من مسامات جلدك عطر أحمر.. يحرق كل أثاث الغرفة...

متى يعلنون وفاة العرب؟

أحاول - مذ كنت طفلا - قراءة أى كتاب
تحدث عن أنبياء العرب
وعن حكماء العرب.. وعن شعراء العرب..
فلم أر إلا قصائد تلحس رجل الخليفة
من أجل حفنة رز، وخمسين درهم
فيا للعجب!
ولم أر إلا قبائل ليست تفرق ما بين لحم النساء وبين الرُّطب..
فيا للعجب..!
ولم أر إلا جرائد تخلع أثوابها الداخلية..
لأى رئيس من الغيب يأتى
وأى عقيد على جثة الشعب يمشى
وأى مراب يكدس فى راحتيه الذهب
فيا للعجب!

* * *

أنا منذ خمسين عاما
أحاول رسم بلاد
تسمى - مجازا - بلاد العرب.
رسمت بلون الشرايين حينا..
وحينا رسمت بلون الغضب..
وحين انتهى الرسم، ساءلت نفسى
إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب..
ففى أى مقبرة يدفنون؟

ومن سوف يبكى عليهم؟
وليس لديهم بنات
وليس لديهم بنون
وليس هنالك حزن..
وليس هنالك من يحزنون...

* * *
أحاول منذ بدأت كتابة شعرى
قياس المسافة بينى وبين جدودى العرب
رأيت جيوشا.. ولا من جيوش..
رأيت فتوحا.. ولا من فتوح..
وتابعت كل الحروب على شاشة التلفزه
وجرحى على شاشة التلفزه
ونصر من الله يأتى إلينا..
على شاشة التلفزه..

* * *
أيا وطنى: جعلوك مسلسل رعب
نتابع أحداثه فى المساء.
فكيف نراك إذا قطعوا الكهرباء؟

* * *
أنا بعد خمسين عاما
أحاول تسجيل ما قد رأيت
رأيت شعوبا تظن بأن رجال المباحث
أمر من الله.. مثل الصداع.. ومثل الزكام..
ومثل الجزام ومثل الجرب
رأيت العروبة معروضة فى مزاد الأثاث القديم
ولكننى... ما رأيت العرب!

إضاءات

* قبل حرب الخليج نلبس ثوبا وحذويا مرقعا، بعد
حرب الخليج رجعنا عراة كما خلقنا الله!

* كلما حاولت أن أرضع من ثدى العروبة، اجتمع حكماء العرب وقرروا فطامى

* لا فضل لعربى على عربى إلا بالبلوى.. فمساحة زنزانتنا واحدة..
وموسيقى جنائزنا واحدة.. وتفاصيل موتنا واحدة..

* الجسد الأنثوى لغة. وأكثر الرجال لم يقرأوا فى حياتهم كتابا!

* تعبير الخليج الثائر.. والمحيط الهادر.. تعبيران عجوزان ماتا بالسكتة القلبية.. كلما أردت أن استريح على سجادة العروبة سحبوها من تحتى..

* كلما دخلت إلى مكتبة لاشترى كتاب: (المفاتيح السحرية للفتوح العربية) وجدته مزورا..

* المنفى فى كحل عينيك السوداوين، هو التعويض العادل لتأسيس وطن بديل!

* الرجل العربى يمضغ الطعام بسرعة، ويمضغ النساء بسرعة، لذلك هو مصاب بقرحتين..

* إن الشاعر الذى يعيش تحت جبة السلطة، هو شاعر مختون ختانا فرعونيا!

* الرجل نظام استعمارى قديم. ولكن ولكن بعض النساء يتعاملن مع جيش الاحتلال ويستقبلنه عندما يدخل المدينة بالورد والزغاريد.. ويطلقن فوق موكبه الحمام الأبيض!!

قراءة ثانية فى سورة القلم

حين قرأت «سورة القلم»
للمرة الأولى
تفاءلت بها.. كزهرة بغابة
أسعدنى بأن يكون الله فى فردوسه
يهتم بالكتاب والكتابه.
وبعد أن تناقصت أصابعى
وصودرت حنجرتى
وصودرت مدامعى
أشعر بالإحباط والكآبة.
أشعر أنى أزرع الحنطة فى البحر
وأنى أجمع الأزهار من خرابه
وأن من يطاردون الشعر بالبنادق

ويرفعون الكاتب على أعمدة المشانق
ليسوا سوى عصابة
.. .. ..
.. وبعد خمسين سنة
قضيتها فى ورشة الخطوط والألوان
أزرع قمح الحب حتى يأكل الإنسان
وافتح الأجفان كى تلتجئ الأسماك والطيور والغزلان
وإن عشقت امرأة جميلة.. أهديتها نيسان..
.. .. ..
بعد خمسين سنة
ركبت فيها سفن الدموع والأحزان
أخبرنى معلم قديم
– يخاف من ذكر اسمه –
أن الذى يخرج من جامعة المباحث
لا يحفظ القرآن
ولا يعى ما قاله تعالى
فى «سورة القلم»

إعلان

أحبيبتى:
إنى لأعلن أن مافى الأرض من عنب وتين
حق لكل المعدمين
وبأن كل الشعر.. كل النثر
كل الكحل فى العينين
كل اللؤلؤ المخبوء فى النهدين
كل العشب .. كل الياسمين
حق لكل الحالمين
ولسوف أعلن أن شمس الله
تشبه فى استدارتها رغيف الجائعين
ولسوف أعلن دونما حرج
بأن الشعر أقوى من جميع الحاكمين..

ماذا فعل العرب بالشعر ؟

هذا زمن اللغة الكاكية، والملابس المرقطة.. فالوردة فيه تنمو على ماسورة البندقية، والقصائد تتناول حبوب منع الحمل..

والنساء يفضلن النوم مع ثلاثة نجوم فوق كتف عقيد.. على النوم مع صعاليك الشعر من أمثال "تأبط شرا" و"عروة بين الورد"، صارت أفخاذ النساء لدينا تحمل رتبا عسكرية..

العرب لا يؤمنون بتعدد الأحزاب وإنما بتعدد الزوجات، ويعينون شرطيا لحراسة كل نهد، يفكر فى الهروب من زنزانته.. وكل وردة تحاول التعبير عن أنوثتها..

ماذا فعل العرب بشعرائهم الرائعين الذين اخترعوا تاريخ السنبلة وأبجدية المطر؟

ألقوا القبض عليهم.. ووضعوهم فى شاحنة عسكرية، ورموهم فى قبو للمخابرات العامة حيث استنطقوهم وغسلوا دماغهم.. وأحرقوا أصابعهم بأعقاب السجائر، وفرضوا عليهم- وأسلاك الكهرباء فى مؤخرتهم- أن يكتبوا قصيدة جماعية تتغزل بمواهب الحاكم بأمر الله.. وقدراته الجنسية..!



عازف العود العراقى العالمى نصير شمه

"حلم مريم" رسالة

حاوره: **فوزى سليمان**

استلهم الحضارة القديمة وهموم وطنى.. والشعر.

"العامرية" تظل صرخة الأطفال الأبرياء إلى العالم.

وقف الجمهور الغفير المحتشد فى المسرح الصغير للأوبرا مساء الخميس الماضى يصفق للفنان العراقى نصير شمه بعد أن أمتعه وأثار أشجانه وهو يعزف على العود «إشراقه أمل» و «قصة حب شرقية»، و«حب العصافير» و«يد تغنى» و«عيون» و «صلب الحلاج» خاتما حفلة بمقطوعته الباقية المؤثرة «العامرية».. مازالت أصدؤها فى أعماق نفسى حينما استمعت إليها للمرة الأولى منذ خمس سنوات فى مسرح البلدية بتونس، وكيف لم يتمالك البعض دموعه ونصير شمه يجسد لنا مأساة الأطفال الأبرياء الذين احتموا من قنابل القذائف الأمريكية داخل ملجأ العامرية المحصن فإذا بالقنابل تضيبهم من فتحات التهوية.. فتعلو أناتهم وصراخهم وتتناثر أشلاؤهم على الجدران.. وقد كان نصير شمه بنفسه في رفقه وفد الفنانين المصرى فى زيارته للملجأ ببغداد.

رغم أن أمسية المسرح الصغير بالأوبرا كانت رمضانية فقد كانت أغلبها

بتذاكر مدفوعة وامتلأت القاعة عن آخرها، وكان نصير شمه يقدم بعض معزوفاته ، قال عن «حب العصافير أنها قصة الذكر والأنثى، وضعها عام ١٩٨٦ «لازلت أخشاها لأنها تستلزم قدرة تصويرية وتكتيكية»- قدم لـ «عيون» بأنه لاحظ في تردده على العراق في السنوات الأخيرة مدى المعاناة والإرهاق وأثرهما على وجوه الناس، والحياة اليومية- ولكن الوطن الذي يراد أن يقضى عليه مازالت له إبداعاته.

في لقائي معه الصيف الماضي في تونس حيث يقوم بالتدريس في معهد الموسيقى العربية، كان عائدا توه من لندن حيث قدم حفلا كبيرا خصص ريعه لإرسال أدوية لأطفال العراق سألته كيف كانت استجابة الجمهور الإنجليزي أجابني:

- إنني ذهبت لأوروبا وأنا معبأ بحضارة يرجع تاريخها إلى سبعة آلاف عام، وقد حاولت أن أقول للإنجليز أن هذه الحضارة التي هم ضدها الآن، للأسف أن الذي يدفع الثمن هو الشعب سلالة هذه الحضارة، كنت إذن ذاهبا وأنا مشحون بهذا الهم، ولهذا كان يمكن أن استشف مدى استجابة الجمهور- انجليز وآخرين- من خلال وقوفه حوالي عشر دقائق يصفق، وكان الحفل قد امتد لساعتين قدمت فيه القديم والجديد.

*** فلنتوقف عند القديم.. كيف كان استيحاؤك له؟**

- هذا نتيجة بحث في الحضارات القديمة من خلال الآثار الموجودة في بابل وما هو موجود منها في متحف اللوفر وفي متاحف برلين ولندن، فإنني في خلال سفراتي كنت أبحث عن رؤوس خيوط اتتبعها حتى أحقق فكرة في ذهني. وبهذا توصلت إلى طريقه العزف بالأصابع الخمسة، مما كان قبل الجيتار وكانت هذه طريقة أشورية قديمة، وقد غيرت على ألواح قديمة من خلالها توصلت إلى طريقة عزف سميتها من أشور إلى أشبيلية، وهذه هي رحلة العود .

*** هذا يذكرنا بابتكار العزف باليد اليسري.. كيف فكرت فيه؟**

- لقد تخلف عن الجرب في بلدي ناس كثيرون مقطوعو اليد وفكرت كيف أقدم العود لهؤلاء المعوقين، واستغرقني هذا فترة طويلة انتهيت منها بطريقة العزف باليد اليسرى وحدها.. وقد شاعت هذه الطريقة اليوم.

*** هل تمكنت من خلال حفلاتك بالخارج أن توصل رسالة إلى الرأي العام العالمي؟**

- إنني اعتقد أن من يعمل في مجال إبداعي يجب أن يقف مع بلده إذا مر بأزمة خطيرة. وأنا أذهب بين فترة وأخرى إلى العراق لكي أشحن بهموم الناس العاديين الذين يتحملون وحدهم نتائج الضغوط والقيود الثقيلة المفروضة عليه، ثم أعود لاترجمها إلى أعمال موسيقية أتوجه بها إلى العالم لأنه يجب أن يبقى صوت أهلي . وقد وضعت قطعة موسيقية سميتها «حلم مريم» هي رسالة لوم

إلى الأمم المتحدة التى تساند أمريكا، أمريكا التى رمت بكميات ضارة فى مياه نهر دجلة وشربها الناس والأطفال، وكان عندى تلميذة أعلمها العود اسمها مريم عمرها ثمانى سنوات ضاعت ضحية هذا الماء الملوث، كان حلمها أن تصبح موسيقية، حولت ما حدث لها إلى عمل موسيقى. وعندما عزفت هذه المقطوعة فى أمريكا فى بوسطن اعتبرتها الصحافة الأمريكية أهم من الرسائل الدبلوماسية العراقية إلى الأمم المتحدة، وقد صادف عزفها المرة الأولى الذكرى الخمسين لتأسيس الأمم المتحدة، وقد بثتها الإذاعة إلى كل أمريكا.

*** كيف كان شعورك فى أمريكا.. بين الأمريكين؟**

– قلت للأمريكيين من خلال الإذاعة والتليفزيون جئت لأقدم لهم وجها آخر مختلفا عن الوجه الذى شوهه الإعلام الأمريكى، جئت لهم بالحضارة التى لا يمكن لأحد أى يشوهها والتى يعترف بها العالم كله، لقد خاطبت الشعب الأمريكى فى عقر داره باللغة التى أريدها.

*** كيف جمعت فى معزوفة واحدة بين الشاعر القديم المتنبى والشاعر الحديث السياب؟**

– فى رأيي – واعتقد أن الجميع يتفقون معى – أن المتنبى هو أعظم شاعر فى الشعر العمودى الكلاسيكى، وأن السياب أحسن مشروع ناضج للشعر الحديث. كل واحد يتكلم بمفرداته الخاصة بلغة رصينة، وقد حاولت أن أقيم بينهما حوارا رغم تناقضهما فأنا أحبهما كليهما وأحب الشعر بوجه عام.

*** حديث الشعر يسوقنا إلى مشاركتك فى تكريم الشاعر الفلسطينى الكبير محمود درويش.**

– عندما قرأت مجموعة محمود درويش .. لماذا تركت الحصان وحيدا أحسست أنى اقرأ لمحمود درويش مختلف وجديد وقوى باللغة. وقد حولت خمسة من قصائده إلى قطع موسيقية. ولما جاء إلى تونس لتكريمه.. كان هو يبدأ بإيقاف قصيدة ويسكت لأقدم أنا قطعتى الموسيقية، وأعيد نفس العرض فى برلين فى حفل كبير قدمه الدكتور عادل قرشولى.

*** كوسيقار عربى.. كيف كان دروك الموسيقى فى المسرح العربى؟**

– ثم تعاون مع المخرج التونسى المنصف السويسى فى مسرحية «البلاد طلبت أهلها».. كان هذا عام ١٩٨٨ أن تقدم الموسيقى بتأطير الحدث لا مجرد خلفية.. كما تعاونت مع مخرجين مسرحيين فى العراق قاسم محمد وسامى عبد الحميد وعزيز ضيون من خلال أوركسترا كاملة وليس العود وحدة.

*** .. وفى مجال السينما؟**

– أربعة «أفلام أمريكى عن حرب الخليج، ولقد كانت قطعة العامرية عاملا فى أن يفكروا فى أن تصير فيلما، ولقد تحولت نفس هذه القطعة حتى الآن بقدر علمى إلى خمسة وعشرين عملا ما بين مسرح وباليه وفيلم وثائقى وروائى

ولوحات تشكيلية.

*** الفيلم الأمريكى الأخير التى عاونت فيه.. أرجو أن تحدثنا عنه..**

– اسمه.. «تيريزا والأغانى المجنونة»، وموضوعه عن مواطنة عربية فى أمريكا وكيف واجهت الحرب التى قامت فى بلادها وكيف عاملها الناس معاملة سيئة كعربية رغم أنها تعيش بينهم منذ خمسة وثلاثين سنة فالفيلم يتناول برؤية نقدية موقف الشعب الأمريكى.. وخلاف هذا هناك أكثر من عشرين فيلما وثائقيا أعددت لها الموسيقى إنتاج كندى وأوروبى.

* مازالت معزوفة "العامرية" تهز أعماقنا رغم مرور السنوات..

يقول نصيرشمه فى أسى:

– لقد كنت وقت عدوان القاصفات الأمريكية جنديا.. وكنت شاهدا بنفسى على هذا الحادث المأساوى، شاركت فى استخراج الأطفال الأبرياء المتفحمة من الملجأ... مازالت فى نفسى رائحة دماء الأطفال ، ومشاهد أشلائهم وملابسهم.. ولقد وضعت هذه المقطوعة فى الذكرى الأولى للحادث..

ومازلت أصر على عزفها حتى اليوم فى كل مكان أذهب إليه فى العالم.





نقد

رمزيات المقاهى والأب
فى ديوان «الشتاء القادم»
لإبراهيم داود

شاكر عبدالحميد

الشتاء القادم لـ«إبراهيم داود» ديوان جديد يضاف إلى تراث الشعرية المصرية الجديدة. شعرية تتخلى شيئا فشيئا عن المجاز فى صورته التقليدية المهومة المبتعدة بدرجة ما عن الواقع وتوغل - هذه المجازية الجديدة - فى الواقعى واليومى والحياتى و النثرى، تستكشف ما به من تناقضات وإمكانات وتوترات وشعرية خاصة ورمزية خاصة نتحدث عنها:

نتحدث فى قراءتنا الديوان عن:

١ - المكان ودلالاته ورمزيته. ٢ - دلالات الحركة فى المكان ورمزياتها.

٣ - رمزية الشتاء. ٤ - رمزية المقهى.

٥ - رمزية الأب. ٦- قصائد الشخصيات.

٧ - ملاحظات.

الثبات والتغير، الحركة والسكون، الماضى والحاضر، والحاضر والماضى، الزمان والمان، الذات والآخر، التوق للتعبير واليقين بقدوم الثبات، كلها وغيرها محاور أساسية فى ديوان الشتاء القادم للشاعر إبراهيم داود.

هناك أماكن ثابتة، وأزمنة متغيرة، وأماكن متغيرة، وأزمنة ثابتة، وهناك حركة فى الزمان والمكان وعلاقات خاصة بين الإنسان وبين زمانه الخاص ومكانه الخاص.

مكان ثابت وزمان متغير

فى قصيدة «بيت الطلبة» رصد للأشياء التى تغيرت، و الشوارع التى ازدحمت، والبشر الذين أرهقهم مرور الزمان، والدافعيات التى انخفضت، والأحلام التى خابت، لكن هذا المكان «بيت الطلبة»، ظل كما هو، ظل «تماما كما تركته»، بينما قامت حوله «ثلاث عمارات جديدة»، المداخل لم تتغير، الجدران لم تتغير، البناء المعمارى للمبنى لم يتغير، الأقمار لم تتغير، فما الذى تغير؟» «الوقت ـ فقط ـ زاد قليلا بين محطة القطار وبينه». هذا الزمان الذى زاد هو زمان سيكولوجى خاص، أكثر من كونه زمانا كرونولوجيا يقاس بالدقائق والساعات، الزمان الكرونولوجى لا يزيد ولا ينقص إذا قيس فى فترة خاصة محدودة (بين محطة القطار وبين بيت الطلبة مثلا)، الذى يتعرض للتغير وتطرأ عليه التغيرات والتحولات والتبدلات هو الزمان السيكولوجى، الزمان الداخلى، زمان الذات والكائن، وهذا الزمان يزيد نتيجة التغيرات المختلفة التى تطرأ على الوعى والحركة والإدراك والوجدان والجسد، خلال تلك العلاقة الخاصة التى تنشأ بين الإنسان من ناحية وبين زمانه السيكولوجى الخاص، والزمان الكرونولوجى للمكان من ناحية أخرى، المكان ثابت بينما الزمان متغير، المكان الثابت موجود أيضا فى الذاكرة والوجدان بالإضافة إلى وجوده الخاص المحدد فى الفراغ الطوبولوجى(*).

«المطعم الشرقى» هو أيضا مكان ثابت يحيط به ويحتضنه زمان متغير: وهو «المطعم الشرقى» يشبه بيت الطلبة فى كونهما أيقونات خاصة فى الذاكرة، أيقونات وصور تهويمية حلمية لا تكف أبدا عن الوميض وعن الحضور الخاص الحميم فى أفق ذاكرة الشاعر:

كأننى كنت هنا مساء أمس

وكأن المصور الذى التقط لى سبع لقطات هناك

الأصدقاء الذين ابيض شعرهم واهترأ الألبوم بهم

وكأنهم ـ جميعا ـ يحتفلون بالمناسبة ذاتها.

«كأن» هنا ليست كما هى موجودة فى البلاغة العربية أداة تشبيه. «كأن» هنا أداة القياس، أداة يقين ولا يقين، احتمالو لا احتمال، حدوث ولا حدوث، وهم وحقيقة، تداخل وانفصال، حاضر وماض، ثبات وتغير، هنا تغير ولا تغير، حركة وثبات، والتغير هنا معبر عنه من خلال «بياض» فى شعر الأصدقاء، واهتزاز ألبوم الصور (حركة التغير فى الزمان) لكنهم يظلون على تغيرهم ثابتين، ويظل وجودهم الحميم الخاص الماضى مستمرا وقائما فى الوعى والذاكرة «كأنهم جميعا يحتفلون بالمناسبة نفسها».

يظل هذا الوجود الخاص الحميم ثابتا، بينما الزمان يتغير ويتبدل ويمضى، ويجعل الشعر أبيض، والصور مهتزة اهتزاز الصور فى الألبوم، يقابله ثبات حال الأصدقاء فى وجدان الشاعر، وثبات جلوسهم واجتماعهم واحتفالهم وثبات محبته لهم، زمن يمضى ويتبدل ومحبة «تظل قائمة ودائمة».

الماضى مازال يحيا فى الحاضر، وصور الماضى وأيقوناته مازالت تعيش فى راهن الذاكرة والوجدان، هناك حضور للدائم فى المؤقت، وللنسبى فى المطلق، وللعابر فى المقيم.

المكان دائم ومطلق ومقيم، بينما الزمان مؤقت ونسبى وعابر وطيار وسريع الانقضاء.

المكان الذى يهتم به إبراهيم داود فى هذا الديوان ليس أيضا المكان الطوبولوجى المرتبط بخصائص التقارب والتباعد والاستمرارية والإغلاق أو الاكتمال الخاصة بالأشياء.

ولا هو المكان التقليدى (المرتبط بالزوايا والتوازى والمسافات الدقيقة) ولا هو المكان الإسقاطى المتعلق بالمنظور الخطى التقليدى.

المكان هنا هو المكان السيكولوجى، المكان الموجود فى الداخل مكان موجود فى الداخل أكثر من وجوده فى الخارج، ومن ثم يكاد يقترب فى خصائصه من مجال المنظور المعكوس، حيث تكون الأشياء البعيدة قريبة بينما تكون الأشياء القريبة بعيدة. الزمان قريب لكنه بعيد (ليس هو أساس الشعور والتفكير)، بينما المكان بعيد لكنه قريب أيضا (هو مركز وبؤرة الشعور والتفكير والوجدان). فى «الحوائط» إنسان ما أصيب بسبب ما، ويجىء أصدقاؤه ويرحلون بينما هو يغلق شباكه ويجلس وحيدا وينتظرهم، ويتناقص حضور الأصدقاء تدريجيا ويزداد حضور غيابهم لكنه:

«وعندما فتح الشباك - مصادفة - بعد ثلاث سنوات وجدهم جميعا خلف الشيش ينتظرون».

الزمان يتغير والأيام تمضى وتترى متوالية (ثلاث سنوات) لكن التعلق بالمكان، والتعلق بالإنسان فى المكان لا ينقص ولا ينتهى، الصداقة قيمة جميلة موجودة فى الوجدان كشىء خالد وجميل وحميم وموجود ومأمول فى الوقت نفسه، الثبات مرتبط بالمكان ومرتبط أيضا بالناس فى المكان، ومرتبط كذلك بعلاقات الناس فى المكان، وبمشاعر الصداقة والمودة والإنسانية والدفء التى يخلعها أناس حميميون على بعضهم البعض فى علاقتهم بالمكان، المودة التى كانت قائمة فى الماضى، ومازالت قائمة ويمكن أن تعود مرة أخرى، لو فتحنا أمامها «الشبابيك» ولم نغلقها على أنفسها، ولم ننعزل داخل ذواتنا وننكفى على مشاعرنا وأحزاننا وإدراكاتنا المحدودة التى لا تكتمل إلا بذلك الآخر الصديق. الثبات المرتبط بالمكان فى الديوان موجود فى علاقة الشاعر بالآخرين وفى علاقته بذاته أيضا.

فى «شتاء الإسكندرية» هناك حضور للثبات على مستوى التصور والاعتقاد والتفكير والتوقع، التفكير والتوقع لحدوث أشياء حتى فى حال عدم حدوثها الإدراكى المحدد، فالنادل الذى فى المقهى يسأل الشاعر الجالس فى المقهى عن مكان سكنه فى محاولة غير مباشرة منه لتنبيهه أن الوقت قد حان لإغلاق المقهى، وينصرف الشاعر ويهطل المطر، ويظل شخص ما فى المقهى ينظفه وتهطل أمطار أخرى، وتتغير ألوان المبانى، وينظر الشاعر للبنايات ويحلم بالأسرة والدفء، ويعبر الشارع فى اتجاه البحر ويفكر فى النادل العجوز ويعتقد بثقة أنه «مازال خلف ضباب الزجاج يتابعنى ويتذكر شيئا ما».

الشاعر مهموم بالآخر، وفى همه هذا لا يتوقف عن التفكير بأن الآخر مهموم به. فى «الصيد» ينجح أصدقاؤه فى صيد الأسماك ويعودون لأمهاتهم «بسلال ممتلئة، أما هو فيظل بمفرده مع سنارته أعواما»، و«تظل أمه تذهب إليه وتطعمه بنفسها». وتظل ذاكرته خصبة حية متجددة متعلقة بمكان ما بجوار الماء كان يوجد به فى الماضى «الطعم الحلو» الذى عتقه التراب والذى هو سعى أجداده، اكتشافهم وتراثهم، وتظل الذاكرة متعلقة بالماضى، ويظل الحنين دائما للأشياء البسيطة المرتبطة

بسعادة الأبوين والجلوس بالقرب من الفرش «مبتهجا مع ريح الشواء».

حاضر خاوٍ معدوم الصيد، وماض زاخر بالأحلام والدفء والصيد والشواء فى «مكان عام» يلعب الفعل «يبدو» نفس الدور الذى تلعبه الأداة «كأن»، وكلاهما يعبر عن حالة اللايقين والالتباس التى وقع الشاعر فى براثنها بشكل أو بآخر.

«تبدو الإضاءة أعلى قليل، ويبدو أننى جئت متأخرا/ كلهم فى أماكنهم/ وربما يواصلون ما اتفقوا عليه منذ أمس/ حيث كنت غائبا كعادتى وفاتنى كل شىء». هنا نجد ثبات المشهد وثبات الوعى بالمشهد والحضور الدائم للآخرين و الثبات الخاص للمكان والدوام الخاص للغياب والشرود والنسيان واللايقين «حيث كنت غائبا كعادتى وفاتنى كل شىء».

فى الديوان هناك ثبات وتكرارية فى العادات «قصيدة: «ثقل» مثلا. وثبات وتكرار فى الاعتقادات «موعد عمل» مثلا، وهى علاقات خاصة بأشياء غير ثابتة (ثبات الاعتقاد بالمطاردة والملاحقة عند المستوى الإدراكى الداخلى، رغم عدم وجودها الفعلى عند المستوى الإدراكى الخارجى، وثبات العلاقات حيث يتم رصد ما يمكن أن يحدث عندما يتم اللقاء بصديق ما مصادفة هذه الليلة أو غيرها (كما فى قصيدة «الدائرة»):

«سنلتقى صدفة الليلة أيضا
فى مكان ما
فى تلك الدائرة
لن أقول لك: تعبت
ستعرف عندما أضحك
ونمشى إلى البيت معا
ونسخن الطعام
ونرميه
ستدخل الغرفة الأخرى
لن أنام الآن
سأظل هنا
أتصفح الجرائد
وأفتح الشباك
سأوقظك قبل أن أنام
وأتمنى أن تستيقظ عندما أوقظك
ولا تترك الباب مفتوحا كما تفعل كل يوم».

هنا تكرارية وثبات فى العلاقات والتفاعلات الإنسانية، وتكرار حرف السين فى قصيدة «الدائرة» يوحى بشىء يوشك على الحدوث، لكنه معروف سلفا ومتوقع سابقا ومدرك على نحو ثابت ويقينى مقدما، فأفعال اللقاء مصادفة والحديث غير المباشر عن التعب من خلال الضحك والذهاب للبيت وتسخين الطعام ثم رميه. ثم الدخول إلى الغرف والسهر والنوم وقراءة الصحف وفتح الشباك

والإيقاظ وترك الباب مفتوحا.. إلخ، هى أحداث تحدث كل يوم، والشاعر يتوقعها فى أفق خاص مغلق وثابت ودائرى ومتكرر. قصيدة «سيناريو» فيها أيضا هذا التكرار اليومى لمشاهدة فعلية فى الحياة أو المشاهد فى عرض مسرحى، الحياة فى المسرح والمسرح فى الحياة كلاهما سيان، وتتأكد هذه التكرارية الثباتية أيضا فى قصيدة «عطل» حيث نجد هذا المشهد الثابت المتكرر الموجود فى حالة من الالتباس واللايقين:

«كأن شيئا ما حدث
عندما أخرجت رأسى إلى الشارع
فى الصباح التالى
كأننى فى قطار توقف فجأة
وكأن الجميع ذهب
والذين يمرون أمامى لا أعرفهم ولكنهم
- نظراتهم -
يعرفون وجهى جيدا
كأنهم كانوا هناك عندما توقف».

علينا أن نلاحظ التكرار الخاص للأداء «كأن» فى هذه القصيدة، وأن نلاحظ أيضا هذه الحالة من اللايقين، وهذا الوعى المختلط المضطرب المشوش الذى يظن صاحبه بأن شيئا ما جديدا ربما يكون قد حدث، هناك ثبات وتغير فى نفس الوقت، فالشاعر الذى يخرج رأسه من الشباك فى صباح يوم جديد يشعر كأنه فى قطار توقف فجأة فى مكان جديد، ويشعر بأن الذين يمرون أمامه أناس جدد لا يعرفهم، ولم يرهم من قبل، لكنهم يعرفونه جيدا «كأنهم كانوا هناك عندما توقف» هم يعرفونه وهو لا يعرفهم، هم يعرفونه (ثبات) وهو لا يعرفهم أو يتظاهر أو يتمنى أو يحلم بأنه لا يعرفهم (تمن للتغيير) لكن المشهد ثابت والزاوية ضيقة «رغم هذا التغيير الشبحى الذى يبدو أنه قد حدث «فى الصباح التالى».

هذا الثبات وهذه التكرارية موجوذان أيضا فى قصائد عديدة من قصائد هذا الديوان، ومنها على سبيل المثال لا الحصر قصيدة «نوبة» حيث تتكرر أفعال الاستيقاظ والانتظار والتأخر و«مساء عادى يبدو أن عليه أن يترك السرير مهملا ويذهب»، وقصيدة «آسف» حيث يكون وقت ذهاب الأصدقاء لبيت أحدهم متأخرا «لكننا فى هذه المدينة الباردة لم يكن لنا غيره». وفى «قيلولة» تختفى الأوراق الخاصة والأشجار والأصدقاء والخطى الواسعة والبكاء وكل شىء ولا يبقى سوى الفراغ والعدم.

كثيرا ما تتكرر أحداث المواعيد واللقاءات، والفراق والرحيل، والذهاب والعودة، والخروج والدخول، والفراغ والملل. فى «اعتياد» مثلا:

«كم مرة
وبقبلة أخرى
عند باب المصعد
نتفق على موعد

غالبا ما يخيب».

الخيبات والحسرات قائمة ودائمة ومتكررة فى هذا الديوان، وهناك تذكر دائم لحبيبات مضين وتغيرت بهن السبل والأيام، ولكن ذاكرة الشاعر تظل محتفظة بهن ثابتات وتظل بداخله دائما تساؤلات محرجة عن سر اختفائهن وأسباب ذهابهن، والثبات الذى يرصده الشاعر فى الديوان ليس ثبات المكان فقط كما قلنا، لكنه أيضا ثبات السلوك وثبات العادات والطقوس والمعتقدات والعلاقات وثبات الأفعال الصغيرة أيضا. ففى «نقاهة» نجد ذلك الإنسان الذى لا يكف عن الشكوى والألم والتعاطف والحزن ولا يعرف حدود الفرح حتى فى حالة شفاء الأصدقاء من أمراضهم (التأثر والشكوى ثابتة لديه) رغم التغير الظاهرى الواقعى الذى يحدث للناس والأشياء.

هناك هذا البحث الدائم عن المكان والصديق والشارع والنساء والحب الواضح والأمن. وهناك هذا اليقين بثبات الأشياء وتكرارها الأبدى. فى «استقبال» هناك حالة من اللايقين والالتباس. هناك بيت لا يزوره أحد وهناك حديث من صديق كثيرين يزورونه، لكن الشاعر عندما ذهب إليه ذات مرة وجد الغبار يجلس على مقاعده (دلالة غياب الأصدقاء وحضور التباعد وبرودة العلاقات).

دورة فى الزمان والمكان

حركة الشاعر فى المكان عبر الديوان حركة دائمة وملحوظة، وهى حركة تكاد تحدث فى دائرة مغلقة كما قلنا، محاورها الأساسية هى المقهى والشارع والبيت والأصدقاء. فى «الشجن» هناك حارة ضيقة يمر عليها الشاعر بشكل يومى، وهى تكاد تكون حارة مجازية يسميها حارة «الستينيات» وهو يصفها بكونها حارة عاش فيها رجال مهمومون بالوطن والعدل والكتابة، لكنها أيضا حارة ضيقة لم يرغب يوما فى زيارتها رغم مروره اليومى عليها، حارة ضيقة (ثابتة) ومرور يومى عليها (حركة) حركة المرور على الحارة هى حركة حلم الشاعر بأن تكون بمثابة حركة إلى الأيام الجديدة، وحلم بلقاء مهمومين بأشياء أكثر أهمية، لكن ما الأشياء الأكثر أهمية من الوطن والعدل والكتابة؟

الحارة مكان ورمز وأيقونة والمشى خارج الحارة محاولة للبحث عن مكان آخر ورمز آخر وأيقونة أخرى، لكن مرة أخرى ما الأكثر أهمية من الوطن والعدل والكتابة؟ اختلف الطريق وتشابه الهدف، الهموم ثابتة والشجن ثابت بينما المتغير هو الحارة/ الطريق/ الأسلوب/ الرؤية. تتمثل الحركة فى المكان كذلك فى «قميص ملون قديم» حيث ينتقل الشاعر إلى مكان جديد يألفه ويعلق ثيابه على مسامير فى حوائطه ويجلس عاريا ويتساءل عن جدوى الملابس (القمصان) الملونة فى أيام كالحة كهذه، ويبتسم ويفكر فى الخروج، ويتخيل كيف سيلتقى بأصدقائه ويتآمر معهم ضد العالم، ويتخيل جلوسه مع الحبيبة يحدثها عن البط الذى يسبح فى الذاكرة، والفراشات التى تتحرك فى الماضى»، وتتداخل عوالم الوهم بالحقيقة، والتهويم والإدراك، والسينما بما هو خارج السينما، كوارث يشاهدها الجمهور بداخلها ويخرج مبتسما وكأن الأمر لا يعنيه ومواعيد تضرب للحبيبة ولا تحدث، وحلم دائم بمواعيد قائمة فى المكان نفسه» (ثبات المكان) وربما بعد سنين (تغير المكان) حركة الشاعر هنا حركة متوهمة، حركة وهو مازال فى مكانه، لم يغادره. فى عزلته يحلم الشاعر بحركة فى المكان. هذا شاعر

حالم بالحركة فى المكان إذا استخدمنا مصطلحات باشلار، والحركة فى المكان قد تكون حركة فعلية بين المقهى والبار والبيت والأصدقاء والشارع، وقد تكون حركة متوهمة بين الداخل والخارج (توقع وحلم يقظة) الحاضر والماضى (ذاكرة) وبين الواقع والمتوهم، وبين أجنحة الحلم وطبقات الذاكرة. هناك حلم بتغيير الزمان والمكان فى الديوان، هناك ولادة للأحلام وتفكير فى المستقبل والبيوت ذات الشرفات والأطفال ورهبة من وجوه البشر المتطلعة للأطفال تراقبهم بشكل مخيف.

هناك حلم بشرفة وحيدة فى شارع طويل أو تذكر لها، وهناك حركة للشاعر فى الشارع «يركل الحصى ويفتش فى دفتر العمر عن بشر يطلون على البحر» هناك حلم بالغناء وتمن للوجود، هناك حالة وجود خاصة، تحت شرفة بعيدة فى شارع آخر. الشرفة الوحيدة أيقونة خارجية فى مكان خاص (شارع وحيد) وهى أيقونة داخلية فى وجدان وذاكرة الشاعر الذى يتحرك فى المكان (يركل الحصى) ويفتش فى دفاتر العمر (حركة الزمن التى يتجه سهمها نحو الماضى) وهناك أحلام وتذكر وبشر وغناء.

هناك حركة ووعى بمحدودية الحركة فى «حياة جديدة» حيث المحدودية قائمة والثبات قائم للحركة الفعلية فى المكان «وبعد أن قطعت كل هذه المسافة استوقفونى وقالوا: الحافة بعد مترين ولن تتجاوزها» لكن الشاعر كان دائما قادرا على تجاوز هذه المسافات المحددة بالحلم والتذكر والصداقة وغيرها من أساليب المواجهة لثبات العالم وركوده ومحدوديته وضيق أفقه وفضائه الخانق.

حركة الشاعر فى المكان كثيرا ما تكون حركة إدراكية تأملية أكثر منها حركة استكشافية استطلاعية، فالشاعر عارف بحدود المكان، وعارف بإمكانيات المكان، وعارف بما سيجده فى المكان، وعارف بدلالات الأماكن المختلفة، لكنه لا يكف أبدا عن الحركة فى المكان. فى الميادين تكثر المقاهى، ومقاهى الميادين ذات خصائص إدراكية خاصة، إليها قد يتحرك الشاعر فى أوقات خاصة، ومنها يتحرك الشاعر فى أوقات خاصة أيضا، ومنها أيضا يتحرك عائدا فى آخر الليل إلى بيته. مقهى الميدان ليس مقهى حميما، مقهى الميدان مقهى محايد، بل قد يكون أحيانا مقهى معاديا أيضا.

رمزية المقهى

المقهى حاضر فى قصائد كثيرة من قصائد هذا الديوان، المقهى حاضر كمكان للقاء الحميم وحاضر كمكان للقاء المغترب المتشىء المتباعد المحايد اللاإنسانى، المقهى حاضر كمكان مجمع، وحاضر كمكان مفرق أيضا، مقاه فى الليل، ومقاه فى النهار، ويرتبط المقهى بالحزن أحيانا كما فى قصيدة «امتلاك» ويرتبط أيضا بالفقد والموت والتغير والضياع، ففى قصيدة «حنين» تصوير للمقهى «الذى اكتشفه إبراهيم فهمى وأوصانى ألا يعرفه أحد» لكن هذا المقهى يتغير ويتغير نادله وتتغير جدرانه، ويموت إبراهيم فهمى وتتبدل أشياء وتتحول أشياء، ويظل المقهى يسهر حتى الصباح، يتحول إلى شىء آخر، كان الشاعر يتمنى أن يظل المقهى على ثباته، على وجوده القديم، وأن يظل إبراهيم فهمى موجودا لا يموت، وأن تظل هذه السرية الخاصة وهذه الحميمية الخاصة، وهذا السحر الخاص

قائما، لكنه الآن تغير، ومن ثم يتمنى الشاعر أن يعرفه الجميع، الصلات العاطفية التى كانت تربطه به تقطعت وانفرطت، لكنه يظل فى ذاكرته ذلك المكان القديم، مكانا غير المكان فى زمان غير الزمان.

فى «ميادين سبتمبر» رصد أيضا لهذه المقاهى المعادية المحايدة، مقاهى الميادين خاصة فى سبتمبر.

«الميادين مربكة
وأنا أخافها
الميادين التى أعرفها فقط
وكل مرة أقول: آخر مرة
وأنا خرج من مقاهيها
القهوجى عاملنى دائما كعابر».

مقاهى الميادين مزدحمة دائما، مقاهى الميادين تسودها مشاعر الريبة والتشكك فى كل من هو قادم، «تحاول أن تكون دائما واثقا»، مقاهى الميادين مملوءة بإناس ينظرون فى الفراغ «تراهم يبحثون عن أشياء غامضة.. ربما بتلك النظرات التى لا تنتظر شيئا وربما بالقلق الساكن.. الذى يرفعه ارتطام ساق بساق أو طى جرائد المساء».

مقاهى الميادين مقاه طاردة متجاهلة محايدة يصعب أن تنشأ بداخلها أو معها أو من خلالها مشاعر دافئة، مقاهى الميادين تسلم دوما إلى الشارع، مقاهى الميادين الوجود فيها سريع عابر مؤقت غير حميم، مقاهى الميادين تؤدى دوما إلى ثبات الحركة والإيقاع، مقاهى الميادين لا يتوقع فيها قدوم صديق، مقاهى الميادين تسلم دوما إلى عربات العودة إلى البيت ليلا فى الشتاء.

«نادرا ما التقى فى الميادين الكثيرة بصديق قديم
وإذا حدث يفقد الميدان سلطته».

فى الميادين يلتقى الأصدقاء القدامى مصادفة ويتواعدون على اللقاء فى مقاهى الميادين، لكنهم دوما لا يلتقون، مقاهى الميادين ثابتة بحيادها رغم تغيرات الوقت ومرور الأزمنة، واللقاءات العابرة فى الميادين رغم ما توحى به من تغير لقاءات ثابتة فى جوهرها (عابرة وسريعة وعشوائية ومصادفة غير متكررة) الثبات موجود أيضا فى المقاهى التى فى غير الميادين، لكنه ثبات قد يحاط بجانب ما من الدفء والإنسانية والتوقع والانتظار الحميم.

مقاهى الميادين ترتبط بالبرودة فى المشاعر، مقاهى الميادين ترتبط بالوحدة والعزلة رغم الوجود وسط الناس والزحمة والمجموع، مقاهى الميادين ترتبط أيضا برمزية الشتاء.

رمزية الشتاء

يرتبط الشتاء بالمطر والبرد (فى الخارج)، لكنه يرتبط أيضا بالدفء والحماية (فى الداخل) يرتبط الشتاء أيضا بالماء، الذى هو كل احتمالات الوجود، والماء ينبوع وقبر، موت وحياة، وهو أيضا رمز

لغير المتمايز غير الظاهر غير المتجلى على نحو يقينى، الماء موجود فى الديوان فى قصائد كثيرة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهو موجود كذلك بشكل طقسى، وبشكل مرتبط بالماضى ومرتبط بالحاضر والمستقبل كذلك.

الماء موجود فى طقوس هطول المطر فى الشتاء (قصيدة: «شتاء الإسكندرية» وقصيدة «ذات ليلة» مثلا) وهو هطول يرتبط بالعزلة والوحدة وانعدام الشعور بالأمان. ففى ذات ليلة:

«لم تكن الأمطار
التى أخلت الشارع
هيئة
بعد أن قرر المالك
تنظيف البناية منا
حملنا الحقائب
والبطاطين
وخرجنا».

فالأمطار أخلت الشوارع من المارة، والمالك أخلى البناية منهم، والشاعر واقع مع أصدقائه هنا فى دائرة الضياع، انعدام الأمان. الماء موجود أيضا فى طقوس شرب الشاى فى المقاهى، وهو أيضا يرتبط بالحياد والانعزال الذى يعبر عنه أيقونة «القهوجى» وصورته فى وجوده الخاص بجوار الباب وراء النصبة داخل المقهى محايدا غير مبال ولا مهتم، وكذلك بأيقونة «النادل» الذى يعتقد الشاعر أنه مازال ينظر إليه بعد مغادرته المقهى جيدا بينما تهطل الأمطار (قصيدة «شتاء الإسكندرية») الماء موجود فى طقوس غسل الملابس على نحو متكرر ونشرها، وغسل الجسد أو الاغتسال فى الماء (بالماء) كما فى قصائد كثيرة من قصائد الديوان، الماء الموجود فى الديوان هو احتياج للماء أكثر منه ماء حقيقيا. هو حلم بالماء أكثر منه إدراكا للماء. ففى قصيدة «الشتاء القادم» حلم يقظة، حلم مستقبلى «سيكون الدفء مختلفا فى الشتاء القادم»، أمنية بأن يكون الشتاء القادم أفضل من كل الشتاءات الماضية، تلك التى أفسدت المعاطف والأصدقاء، وحلم بتغيير المكان (الغرفة والشارع) والملابس (يلبس قمصانا مشجرة) حلم بالبيت الصغير الجميل المضياف، لصديقات الماضى وللأحاديث الدافئة، حلم بتقبيل الصديقة التى سيتعرف عليها فى الخريف مصادفة. وحلم بالجلوس أمام بيتها حين وداعها فى حالة ابتهاج وانتظار للمطر، حلم بتقبيل الحبيبة، حلم بالغناء القديم والمغنين القدامى، حلم بأغانى تشبه هطول المطر، حلم بأغانى للأنا والآخر والأمهات والوطن، حلم بعودة الرحمة التى غادرت البلاد «حين خربها الخريف» حلم بالتوازن والامتلاء والزمن والتحقق والخير للجيران وكل البشر، حلم بالزواج والإنجاب والجلوس فى المساء إلى الأطفال «لتعليمهم الرسم والقسوة والغناء»، وأحلام وأمنيات لهؤلاء الأطفال القادمين بأن يصبحوا أكثر سعادة بأبيهم الحالم هذا حين يتجاهل الماضى والكآبة والذاكرة «ويحبو معهم قبل أن يصبحوا رجالا فى الشتاء القادم»، حلم بالنسيان، حلم بغياب ذاكرة الكآبة، حلم بالطفولة والحرية والانطلاق والتلقائية اللانهائية، حلم يعبر عنه التكرار الواضح لحرف «السين» حرف المستقبل والإرجاء والتسويف، حلم ظل قائما ضمن حدود الشتاء

الباردة، حلم الأبوة هنا مرتبط برمزية الأب وهى رمزية حاضرة على نحو كثيف فى هذا الديوان.

رمزية الأب

مع التكرار والثبات والبرودة والشتاء والحياد والعزلة والأرض غير الثابتة التى يقف الشاعر عليها رغم ثباتها الظاهرى يحن الشاعر إلى الماضى، يفتح بوابات ذاكرته ويستكشف رمزية الأب، هو أب غائب بسبب الموت، لكنه موجود فى العالم والإدراك والوجدان والذاكرة. فى «السلطة» حضور خاص لهذا الأب بينما كان ابنه صغيرا فى المدرسة وشكوى من المدرسة جاء الأب كى يبحثها مع المسئولين، والأب هنا له صورة خاصة، الأب هنا قوى وحنون، أب وأم فى الوقت نفسه، يرتبط الأب هنا بالحماية والأمن والثقة، لكنه أب كان موجودا فى الماضى، وهو غير موجود الآن إلا عند مستوى الذاكرة، ومن ثم فإن الغياب الفعلى لتحقق حاجات الأمن والحماية والثقة والقوة يؤدى إلى ظهور حاجة شديدة لأيقونته الخاصة ولكل ما يرتبط بها، من دلالات، وغياب هذه الدلالات الخاصة بالأب الآن يؤدى إلى الحضور القوى للشتاء بكل دلالاته وكل ما يرتبط به من عزلة ووحدة وبرودة وضياع.

ويوجد الأب أيضا بخصائصه الجسدية فى قصيدة يونية (حزيران):

«أبى
كان أطول منى
بنصف متر على الأقل».

ويوجد هذا الشوق والسعى والتوق الحالم الدائم من الشاعر لأن يصل إلى قامة الأب وقيمته، ثم سرد لعلاقة خاصة حميمة وإنسانية وعذبه مع الأب، وأحلام كثيرة كانت موجودة تتداخل الطفولة والصبا، وأشياء صغيرة حميمة (عملات صغيرة مثلا) كانت هناك، وقصص حب وسهرات ثم حرب يونية وموت الأب وشعور حاد بالوحدة والهشاشة النفسية، والحاجة لتلك الحماية القديمة.

«الآن أكملت ثلاثة وثلاثين عاما ومازال ظهرى إلى الحائط، أبى مات وأنا أطول منه، دخلت حروبا كثيرة لم أخسر واحدة، فلماذا تطاردنى حرب لم أكن طرفا فيها عندما كنت فى السادسة؟!!». (غياب الأب هو الشتاء السيكولوجى الذى يضاف إليه هذا الشتاء الطبيعى المرتبط بالفصول). ترتبط رمزية الأب (الغائب جسدا الحاضر تصورا وحنينا وذاكرة) برمزيات الغياب والحضور والثبات والتغير التى أشرنا إليها فى بداية هذه الدراسة، فالغياب بكل ما يرتبط به أصبح هو الثابت، وهو ثابت متكرر يومى تغييره يبدو بعيد المنال، أنه بمثابة الحلم أو التمنى المستقبلى فقط كما فى قصيدة «الشتاء القادم» مثلا.

قصائد الشخصيات

هناك قصائد فى الديوان تصور بعض الشخصيات الحميمة فى وجدان الشاعر منها على سبيل المثال قصائد: «عبد الحى أديب» و «إبراهيم عبد العزيز» و «الولى» وغيرها. وفى معظمها يتمثل فيه

الشاعر ملمح إنسانى خاص وأحيانا يتم النظر للشخصية كما لو كانت بديلا للأب، وهى تحتاج فى ذاتها لدراسة مستقلة.

ملاحظات فى النهاية

هذه التكرارية والتوقع والاعتقاد، وهذه الأماكن شبه الثابتة: المقهى/ المنزل/ الشارع، وهذه الحركة شبه الثابتة، عبر هذه الأماكن توحى كلها بحتمية خاصة وبعود أبدى وتكرار أبدى، فالعالم مغلق واليأس شبه مقيم، هذه الحتمية والتكرارية والثبات أدت فى مجملها إلى نوع من الثبات فى العالم وإلى ثبات الصور أحيانا أيضا، وأعتقد أن هذه قد تكون من سلبيات الديوان، وقد لا تكون، ويعتمد الأمر على منظورنا الذى ننظر منه إليه.

هناك أيضا بعض القصائد التى تعانى نهاياتها من ما يسمى المفارقة ولحظة التنوير والرغبة فى إثارة الدهشة.. إلخ منها على سبيل المثال لا الحصر:

موعد عمل ـ ثقل ـ مطاردة ـ حنين ـ ضربة شمس..

لكن هذا الديوان يظل وكما قلنا فى بداية هذه الدراسة يمثل إضافة جديدة إلى تراث الشعرية المصرية الجديدة، وهى إضافة جديرة بالاهتمام والتنويه.

---

* الطوبولوجيا: علم علاقة الإنسان بالمكان وطبيعة حركته فيه.

فى أول رسالة أكاديمية عن أدونيس فى الجامعة المصرية:

التناص الصوفى فى شعر أدونيس

مجدى حسنين

لم تكن أطروحة «التناص الصوفى فى شعر أدونيس»، التى تقدمت بها الزملة الشاعرة «إيمان مرسال» لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة، مجرد قراءة شارحة لأشعار «أدونيس»، تسعى كما تسعى كثير من الأطروحات الأكاديمية إلى إضاءة النص الشعرى ومحاولة تقريبه من المتلقين الذين يجهدون ويجتهدون فى قراءة أعمال «أدونيس»، لكن الواضح من قراءة هذه الأطروحة، ومن الخلافات التى أثارتها ليلة مناقشتها - يوم الخميس ١٩٩٨/٤/٣٠ - أنها اجتهاد جديد، يضيف إلى تميز صوت «إيمان مرسال» الشعرى، تميزا آخر فى الوعى بقراءة الشعر، خاصة قراءة «أدونيس»، الذى دفعته هذه الأطروحة إلى إعلان رده عليها وخلافه مع كثير من النتائج التى توصلت إليها الباحثة الشاعرة.

أشرف على هذه الرسالة الناقد والأستاذ «د. جابر عصفور»، وناقشتها لجنة مكونة من الناقدين «د. رضوى عاشور» و«د. عبد المنعم تليمة»، اللذين أضافا إلى النقاش الكثير من نقاط الضوء على أهمية الاجتهاد العلمى والخلاف الموضوعى، دفعا للروح الجامعية التى نفتقدها كثيرا فى السنوات الأخيرة. ويبدو أن اجتهاد الطالبة وقسوتها على نفسها، سعيا للإتيان بالجديد، دفع أساتذتها إلى احتضانها وإعلان الفرح بها، ولذلك وافقت اللجنة فى نهاية المناقشة - بالإجماع - على حصول «إيمان مرسال» على درجة الماجستير بتقدير ممتاز، والتوصية بطبع الرسالة وتبادلها بين الجامعات، وهو التقدير الأعلى الذى تحظيه به الرسائل الجامعية.

و«أدونيس» ـ مواليد ١٩٣٠ ـ صاحب العديد من الدواوين والأعمال الفكرية التى تلتحم سويا فى مشروعه الفكرى، واسمه «على أحمد سعيد»، لكن اسم «أدونيس» هو الذى غلب عليه، نال شهادة الليسانس فى الفلسفة من جامعة دمشق عام ١٩٥٤، وشارك عام ١٩٥٧ فى تأسيس مجلة «شعر»، وأسس عام ١٩٦٨ مجلة «مواقف»، وفى عام ١٩٧٣ نال شهادة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القديس يوسف فى بيروت، وحملت أطروحته عنوان «الثابت والمتحول: بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب».

و «إيمان مرسال» حصلت على الليسانس فى الآداب من قسم اللغة العربية بآداب المنصورة عام ١٩٨٨، واجتازت السنة التمهيدية للماجستير عام ١٩٨٩، وهو نفس العام الذى وافق فيه مجلس كلية آداب القاهرة على قيدها لدرجة الماجستير، التى حصلت عليها بعد عشر سنوات، أصدرت خلالها ثلاثة دواوين، تسقط الأول منها عن عمد، أما الثانى فهو «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»، والثالث هو «المشى أطول وقت ممكن»، والديوانان يوضحان الصوت المتفرد للشاعرة، التى استطاعت أن تحتل مكانها بين أبناء جيلها، وبين الأصوات الشعرية المعاصرة فى مصر.

المولدات الصوفية

وبدءا من عنوان الرسالة «التناص الصوفى فى شعر أدونيس»، وقفت الباحثة فى الملخص الذى قرأته عند الافتراض الأولى الذى يطرحه هذا العنوان، عن «دور النص الصوفى فى توليد شعرية أدونيس، كما ينطوى على سؤال ضمنى، حول كيفيات هذا التوليد ودلالته على رؤية الشعرية لنفسها وللعالم». وأوضحت أن ما يعطى أهمية لهذه التساؤلات، هو الوعى بشيئين، ينشغل بهما هذا البحث فى أفقه العام، أولهما: «الانحسار الملحوظ للنص الصوفى من النص الشعرى الآنى، مقارنة بحضوره فى كثير من النصوص الشعرية العربية فى الستينيات والسبعينيات، حتى ليمكن النظر لحضور أو غياب النص الصوفى باعتباره مؤشرا على انتقال الشعرية العربية بين لحظتين من تاريخها الحديث، وهنا يجب أن نتساءل عن ارتباط حضور النص الصوفى فى اللحظة الشعرية السابقة، بأسئلتها الكبرى، وعلى رأسها سؤال الهوية، وتوجهها للإجابة عنه داخل أرض معرفية، وفى سياق ثقافى سادت فيه مقولة التواصل العضوى مع التراث، كما ينطوى على سؤال آخر عن خصوصية النص الصوفى ذاته، فقد آن الأوان كى يتجاوز النقد الأدبى تبنيه لمقولات المتصوفة عن أنفسهم، إلى رؤية خصوصهم داخل مجمل الخطابات الأخرى المجاورة لها، المتداخلة معها، خاصة النص الشيعى، وارتباط هذه الخطابات بحركة الصراع داخل ثقافة المجتمع العربى الوسيط، الذى يتبدى عادة على مستوى الميتافيزيقا، التى هى أيديولوجيا هذا المجتمع الخراجى، التى أولتها كل أطراف الصراع دون أن تتجاوزها».

أما الشىء الثانى الذى وعى به هذا البحث فهو «خصوصية موقع الصوفية فى مشروع أدونيس النظرى، فالصوفية عند أدونيس هى بؤرة كاشفة للكيفية التى قرأ بها التراث العربى بمعايير الحداثة الغربية، وكشف البحث عما تنطوى الصوفية عليه عند أدونيس لكل صفات الإبداع والتحول، فهى ثورية وباطنية وفردية، بالإضافة إلى شعريتها ورمزيتها، وفى توسيع آخر يضاهى أدونيس بين

الصوفية وبين النموذج السوريالى ممثلا للحداثة الغربية».
وفى سعيها لتفادى الوقوع فى المآخذ التى رصدتها الباحثة فى الدراسات السابقة، التى تناولت المرجعيات النصية فى شعر أدونيس، أشارت الباحثة إلى هذه المآخذ فى هذه الدراسات، والتى تكمن فى «عدم تقديم تصور محدد عن خصوصية النص المرجعي، وقدمت هى تصورها عن خصوصية الصوفية ومرجعياتها ضمن تحليلها وموقعها فى فكر أدونيس، كما سعت هذه الدراسات السابقة إلى تثبيت صورة أدونيس كشاعر حداثى غامض، حيث تبدو معظم الإشارات إلى مرجعياته النصية، وليدة إعجاب مبدئى بتعقيد ومعرفية قصيدة الحداثة، مما جعل معظم هذه الدراسات السابقة تقدم نفسها كجسر بين النص الحداثى المعقد، والقارئ العادى - الأقل وعيا فى تصورها - عن الشاعر والناقد على السواء، وهذه السمة إذ مثلت إلى حد كبير السياق النقدى السابق فى نظرته للمرجعيات النصية، فإنه يمكن تفاديها الآن عبر الوعى بأبعاد الظاهرة التناصية».
وتؤكد الباحثة تبنيها «للتناص كأداة للقراءة، لما ينطوى عليه من طموح فى المساهمة فى اختيار أداة لم تزل جديدة وغير مستقرة فى نقدنا العربى - وهو ما أكد عليه د. جابر عصفور بعدم وجود دراسات فى التناص تمثل الأساس المرجعى كما الحال فى اللغات الأخرى - لذلك قدمت الأطروحة فى مدخلها النظرى عرضا لتعدد مفهوم التناص فى النقد الغربى، موضحة الخلفية المعرفية التى نشأ فيها هذا المفهوم ضمن أفكار أخرى حول اللغة والنص، فعرضت لمفهوم الحوارية عند باختين، والإنتاجية النصية عند كرستيفا، وموت المؤلف عند بارت، وصولا إلى استخدام التناص فى اكتشاف لاوعى الثقافة، وإعادة فحص اللغة والتاريخ والنص داخل النقد ما بعد البنيوى، حيث أصبح التناص أداة تعمل على تفكيكها مراكز السلطة، سواء كانت سلطة الشاعر القديم على الشاعر الجديد (هارولد بلوم)، أو سلطة الخطاب الأرشيف عند مستخدميه (ميشيل فوكو)، أو سلطة القابلية للتكرار على عملية الكتابة نفسها (دريدا).
وتبنت الباحثة مفهوم التناص عند (مايكل ريفاتير) فى علاقته بالقراءة، كما استخدمت نفس معاييره الإجرائية ومصطلحاته، ومايزت فى هذا التبنى بين التناص على مستوى العبارة، وبينت التناص على مستوى القصيدة، وهو ما وقفت عليه فى الباب الأول من الرسالة، الذى رصدت فيه «ظاهرة دلالية لافتة فى شعر أدونيس، وهى ظاهرة اللغة الواصفة للغة، وكشفت مولدات هذه الظاهرة التى تتمثل فى المولد الصوفى، فى تصور المتصوفة، عن الحرف والاسم واللغة والمعنى والمجاز، وبينت أن انشغال أدونيس بامتلاك الذات للفاعلية، ومنها امتلاكها لخصوبة اللغة، هو السبب فى استقطاب هذه المولدات، وأن المولد الصوفى دائما ما يلتحم مع المولد الأسطورى والشيعى، فى معارضة مباشرة للمولد المنتمى إلى النص القرآنى».
وفى هذا الإطار تناولت الباحثة بالتحليل أربعة أنساق دلالية يحتوى كل منها على مجموعة ضخمة من المولدات الصوفية، الأول هو التصور الصوفى عن العالم، والثانى هو رصد الأنماط التركيبية التى يتجلى فيها مبدأ التعارض الصوفى داخل نص «النفرى»، وتوليد هذه الأنماط لتركيب الحجلة الشعرية والإيقاع عند أدونيس، والثالث هو دور المولد الصوفى فى إنتاج دلالة إيروسية وهى المسكوت عنه داخل التجربة الصوفية، حيث ينتج النص الشعرى دلالته الإيروسية، إما من داخل

المنظومة الوصفية للنصوص، حيث يوازى النص بين رحلة الصوفى للمعرفة، ورحلة الأنا الشعرية فى معرفة الجسد، وإما بتوسيع المولد الصوفى عبر تبديل بعض مفرداته ليتحمل دلالة مغايرة، أو توالد دلالة تنطلق من نواة مركزية تدور حولها كل الدلالات ومنظوماتها الوصفية فى القصيدة. أما النسق الرابع والأخير فهو صورة الصوفى فى الشعرية، عبر كشف حضور المنظومة الوصفية للتصوف دائما حول المفردة الصوفية، التى تحيل القارئ إلى مجالها التناصى، وقد وقف أدونيس عند الكثيرين من الصوفيين مثل الحلاج والنفرى وغيرهما كمولدات أساسية فى الشعرية.

وفى الباب الثانى تناولت الباحثة ظاهرة تناص القصيدة فى شعر أدونيس الذى كشفت فيه عن ارتباط المولد الصوفى دائما واتحاده بالمولد الشيعى والأسطورى.

وتقف الباحثة عند «تذبذب درجات حضور المولد الصوفى فى النص الشعرى الممتد لأدونيس موضوع الدراسة (١٩٥٧ - ١٩٨٨) مؤكدة أن الوحدات الدلالية التى تناولتها تبدأ بالتضمين فى ديوانى أدونيس الأولين «قصائد أولى» و«أوراق فى الريح»، ويظهر المولد الصوفى كمساعد للمولد الأسطورى الذى يلعب هو الدور الأساسى فى ديوان «أغانى مهيار الدمشقى»، حيث المولد الصوفى فى هذا الديوان ملمحه الصوفى، أى اختياره للعزلة وتوحده مع الطبيعة، وعلاقته بالحرف وباللغة. ومنذ ديوانه «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» ١٩٦٥ وحتى «احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة» ١٩٨٨، يلعب المولد الصوفى الدور الأساسى فى توليد العبارة الشعرية والقصيدة على السواء.. فالمولد الصوفى أنتج تجربة الحب فى «تحولات العاشق»، والبطولة فى «فصل الحجر»، وأقام سيرة ذاتية للأنا الشعرية فى «مفرد بصغة الجمع»، بينما انحسر أمام التجارب الاستثنائية داخل الشعرية، حيث ترتبك أمام تفاصيل التجربة، مما لا يعنى انتفاء السؤال المعرفى، بل اختفاء النسبى».

أما ما أوصت الرسالة بضرورة دراسته دراسة أكثر عمقا فهو إعادة قراءة تجليات مقولة تثوير التراث العربى التى سادت بعد ١٩٦٧، وكذلك الانتباه إلى أهمية رصد حركة الانتقال بين النص الصوفى والنص الشعرى، وأهمية أن نعيد قراءة السرد الكراماتى التى تأخرت كثيرا، وهو يحتاج أن ندخله - فى رأى الباحثة - ضمن نصوص السرد العربى الكلاسيكى.

رومانسية أدونيس

وإذا كانت هذه الدراسة فى نظر الناقدة والكاتبة المبدعة «ذ. رضوى عاشور» من الدراسات الممتازة التى قرأتها باهتمام ومتعة، فهى أيضا من الدراسات الأولى الأكاديمية التى تناقشها الجامعة فى مصر عن أدونيس، ويتم تخصيصها لدراسة المنحى الصوفى لديه، ولذلك تابعت «د. رضوى» الخلفية المنهجية والأدوات التى استخدمتها الباحثة وتحليلها للنصوص الأدونيسية، وكذلك عودتها إلى النصوص التراثية الصوفية للوقوف على حدود التناص موضوع الدراسة. وتعترف د. رضوى بأن ثمة عناصر أخرى لعبت دورا فى استقبالها لهذه الدراسة، أهمها أن صاحبة الرسالة شاعرة مصرية طالعة وواعدة، وموضوعها هو شاعر مستتب ينتمى لجيل سابق، وكلاهما له مشروعه المختلف، وبالتالى فإن جزءا مما تحوطه الرسالة هو ذلك الحوار الضمنى بين الشاعرين، إلى جانب الحوار بينى وبينها

ككاتبتين تنتميان لجيلين مختلفين، تعنى نفسها وإيمان مرسال.

هذا الحوار الضمنى الذى أشارت إليه «د. رضوى عاشور»، تحول إلى واقع فعلى أثناء المناقشة، بين «صد» و«رد»، وإجابة وسؤال، حتى أمست المناقشة بين أنداد، ولم تقف عند حدود الأستاذ والطالب، وبينما بدأت د. رضوى ملاحظتها حول الاقتباس من الترجمات المساعدة، وهى ترجمات غير دقيقة لباختين وبارت وفوكو وكرستيفا، أوضحت «إيمان مرسال» أنها عادت أصلا إلى قراءة هذه الترجمات - خاصة فوكو ودريدا - باللغة العربية، كى تحيط بالخلفية كلها لهذه الأفكار التى طرحوها، خاصة عند التفكيكيين منهم، الذين حرصت على الترجمة بنفسها لهم، كذلك وقفت «د. رضوى» ضمن ملاحظات شكلية أخرى عند قائمة المراجع التى اعتمدتها إيمان مرسال، وتراها «د. رضوى» قائمة وافية، لكن الباحثة قامت بتوزيع نصوص أدونيس بين المصادر والمراجع، ورأت أن نصوص أدونيس كلها مصادر، بما فى ذلك كتاباته النقدية، مما يعنى عدم مشروعية تقسيم نصوص أدونيس، وإحالة دواوينه الشعرية إلى قائمة المصادر، وكتاباته النقدية إلى المراجع لهذه الرسالة. وفى هذا الإطار أيضا أبدت «د. رضوى» إعجابها بعدم تورط الباحثة فى اتخاذ موقف مسبق من الكتابات السابقة التى تناولت أدونيس سواء معه أو ضده.

لكن أولى القضايا التى تقف عندها «د. رضوى» هى إشكالية الحد الفاصل بين التناص والانتحال، رافضة ذلك الشرط الذى يشترطه البعض بضرورة وعى المؤلف بمصادره، أو اعتراف الكاتب بهذه المصادر، وهنا أكدت «إيمان مرسال» أن فكرة الانتحال لم تكن مطروحة أصلا فى تحليلها لقصائد أدونيس فى هذه الأطروحة، إذ وقفت عند منظومات صوفية كاملة، موجودة داخل نصوص أدونيس الشعرية، والأكثر من ذلك أن هناك عملا أدبيا فى التباديل والتوافيق، عن علاقة مفردات هذه المنظومة بقانون أدونيس الأساسى، الذى تم تأسيسه عبر التناص مع الأسطورة، خاصة فى ديوانه «أغانى مهيار الدمشقى»، وترفض - هى الأخرى - اعتبار ذلك سرقة، لكن من الممكن الحديث عن تناص ناجح وتناص فاشل، بمعنى أن هناك تناصا من الممكن أن يفجر ويعيد قراءة النص الأصلى، ويساعد على رصد خبرة حقيقية موجودة فى النص، لا يمكن قراءتها إلا بهذا الشكل، وممكن أيضا أن يكون التناص مجرد ترصيع، وانطلاقا من تصور نظرى عما هى الشعرية عند أدونيس، احتل التناص هذه المكانة المهمة.

وتعود «د. رضوى عاشور» لتتساءل: كثيرة هى الصور الشعرية الجميلة التى تستوقف القارئ أمام جمالها وطزاجتها، لكن بالبحث والتنقيب نجد أن هذه الصورة هى لشاعر آخر وموجودة فى كتابات سابقة، لكن تركيب الجملة الشعرية فى شكلها الجديد، جعل منها صورة جديدة، تبدو إضافة حقيقية. هذه الإضافة الجميلة فى كل عبارة شعرية، أو فى مقطع بذاته من قصائد أدونيس، هى فى تصور الباحثة إما أن تكون استخداما لمولد صوفى له دلالته القدسية، أو استخداما لهذا المولد الصوفى المتحد مع المولد الأسطورى، فى إنتاج صورة شعرية جميلة عن الذات، وماعدا ذلك سيكون التناص فيه فاشلا، وغير محقق لأية إضافة. وتؤكد الباحثة أن هناك صورا فى شعر أدونيس استخدم فيها المولدين فى هذه السياقات، لكن هذا الاستخدام يمثل إشكالية فى نجاحه، بمعنى أن الأنا الشعرية تحتوى على الكثير من العالم داخل النص، هذه الأنا هى صورة اتحاد الصوفى مع الأسطورى مع

العالم، وفى الأداء الشعرى المنسجم لهذه المولدات تتحقق الصورة الجميلة، لكن فى نهاية الأمر القصيدة تقدم بعدا واحدا، هو البعد المعرفى فى الأساس، والأبعاد الأخرى مؤجلة ومستبعدة خارج النص.

وتتفق «د. رضوى عاشور» مع «إيمان مرسال» على هذه الرومانسية الخالصة التى يبدو عليها أدونيس فى مشروعه الشعرى، وتوضح «د. رضوى» فى هذه الإطار أن البعض يرى أن القول برومانسية أدونيس هو نوع من الكفر، خاصة أن المعنى الدارج للرومانسية هو الذى يتصدر الفهم فى هذا الوصف، لكن المقصود هو الرومانسية بجهودها الفكرية، لذلك تفسر «د. رضوى» التناص هنا، بأنه مساحات تماس بين الرومانسية والصوفية، وهى مساحات كبيرة فى نظرها، فى ظل التأثر بالمقولات الأفلاطونية التى جاءت ترجمتها عبر احتياج، وسعى إلى التوحد بالوجود، وعلاقة الشاعر والذات، واعتبار الشاعر أداة كونية، والقول بأن الشاعر ليس من يكتب، بل هو المكتوب، وارتباط مفهوم الكتابة في بحث الشاعر عن ذاته، وبدلا من أن يحمل المرآة إلى العالم الخارجي، يحولها إلى نفسه، ثم تتحول المرآة إلى ضوء يفيض على العالم الخارجي، وهناك فداحة المعرفة، وهناك أخيرا ذلك الجذر الفلسفي للرومانسية الذى يتمثل في الفردوس المفقود أو المستحيل.

والتجلى الأساسي للرومانسية عند أدونيس يكمن فى نظر «إيمان مرسال» فى تصور الفاعلية التى تحتوى عليها الأنا فى مواجهة العالم، وهذا موظف فى النصوص التى تحتوى على ذلك البعد الرومانسي وتناصه مع الأفكار الرومانسية، وهذا ما رصدته الرسالة فى بيانها لتصور أدونيس عن فلاسفة المعرفة، وهو تصور لا أدبى، بل يحتوى على تشكك فى الذات والمعرفة، وذلك لا تراه «إيمان مرسال» يختلف عن «إيليا أبو ماضى»، فالمرأة عن أدونيس هى نموذج تطهرى فى الأساس، وهو نموذج صنعه أدونيس، وفى كل شعر أدونيس لا توجد امرأة واحدة حية.

ورغم هذه الرومانسية التى تبدو كفرا فى نظر البعض تعود «د. رضوى عاشور» إلى مشروع أدونيس مرة أخرى، الذى أشاد به «د. إدوارد سعيد» فى كتابه «الثقافة والإمبريالية»، عندما أوضح أن أدونيس قام منذ صدور كتابه «الثابت والمتحول» وحتى الآن، قام منفردا بالتصدى للسلفية ودعاتها وأفكارها المعرقلة للحداثة، ليس ذلك فحسب، بل ربط «إدوارد سعيد» بين جهود أدونيس وجهود مجموعة الكتاب الراديكاليين فى العالم الثالث كله، وهو ما يعيد علينا طرح السؤال عن إمكان تأسيس حداثة قائمة على إعادة إنتاج الموقف المثالى فى مجتمع ينتمى إلى العالم الثالث كما الحال مع المجتمع العربى، مشكلته الأساسية هى اعتماد ذلك الموقف المثالى الممتد منذ أفلاطون مرورا بالمتصوفة وصولا إلى الرومانسيين، فما الجديد الذى أتى به أدونيس فى هذه الموضوع، موضوع الحداثة والرومانسية؟

والسؤال بالطبع أكبر من أن تجيب عليه أطروحة أكاديمية عنوانها التناص الصوفى عند أدونيس، وهو ما أعلنته إيمان مرسال، التى أكدت فى المدخل النظرى لرسالتها، أن تأسيس حداثة بالمنطق الذى مارسه أدونيس لم يسمح بذلك، هذا رغم اعترافها بأن هذه الجملة غير علمية، كما أنه ليس ملزما عليها أن تقولها، لكن الحداثة التى قابلها أدونيس كانت مزيجا من النقل من الحداثة الغربية، مع تغيير فى النصوص المنقولة، وتوجيهها للدخول فى تورطات مثقف عربى يعيش مشكلات وطنه

وأحداثه أولا بأول، فالمشروع النظرى الأساسى لدى أدونيس بدأ بالإعجاب ببعض العناصر الغربية، ومن خلال طموح المثقف حاول استصلاح وانتقاء ما يصلح فى التراث العربى، لبناء حداثة معاصرة، وهى فكرة غير مجدية بالمرة، تعنى فكرة التناص مع التراث، وأدونيس هنا هو أحد أكبر المثقفين العرب، الذين حاولوا استصلاح التراث وبناء المشروعات الفكرية القومية الناهضة للأمة، وأدونيس هنا علم الأجيال التى تلته، أو التى تريد أن تتعلم، أن يختلفوا معه فى الطريقة التى وصل بها إلى أفضل ما فى التراث، لكنهم غير مختلفين معه على الأفكار.

التصوف الآخر

ويبدو أن الحياد الذى ترتديه «إيمان مرسال» وشاحا على مسيرتها، جعلها لا تجرؤ على توضيح نقدها للخطاب المهيمن عند أدونيس، وهو النقد المتسرب بين ثنايا الرسالة، دون أن تقف عنده بالتركيز فى الخلاصة التى تختتم بها أطروحتها. ورغم ذلك وجد «د. عبد المنعم تليمة» فى مناقشته أن الرسالة متماسكة، يصلب فيها المتن فلا كلمة زائدة فى فصولها الأربعة، ويصلب فيها المدخل، فلا كلمة إلا وتتصل بالمتن بلا فوضى فكرية أو تعبيرية وبلا ثرثرة، التى تعد آفة نعرفها جميعا فى الكتابات الأكاديمية وغيرها.

وأشار «د. تليمة» إلى أن الباحثة أعلنت عن اعتمادها على «مايكل ريفاتير» والتزامها بمنهجه فى نص أدونيس، وهو ما لم يحدث فى الرسالة، بل تمت الاستعانة بكل هذه الكوكبة من النقاد الغربيين فى أحاديثهم عن التناص، دون الالتزام بـ«ريفاتير» وحده، ثم تساءل لماذا وقفت بالبحث عند عام ١٩٨٨، فى حين أصابنا «أدونيس» فى السنوات العشر الأخيرة بالفزع الأعظم، فلا نستطيع أن نلحق به، سواء فى كتاباته النثرية الفكرية، أو فى هذه القصائد المتاحة، ثم بـ«الكتاب» الذى صدر منه جزءان حتى الآن، وهو ما لا يعد عذرا فى إسقاط كل هذه السنوات البالغة الخصوبة من حياة أدونيس، ومن إبداعه. هذا فى الوقت الذى ضيقت فيه المادة تضييقا شد يدا، عندما وقفت عند هذا التصوف السنى الفقير، ذلك التصوف الذى تحولت نصوصه عندى الحلاج والنفرى إلى مؤسسة، فى حين يأتى تصوف أدونيس نقيضا لهذه المؤسسة - ولأية مؤسسة - وهذا المفهوم المناقض والأوسع للتصوف تركته الرسالة، وضيقت الأمر تضييقا شديدا جدا، حتى ضاقت المادة بالفعل، إلى جانب غياب عشرين سنة من إبداع أدونيس قبل كتاب التحولات، وعشر سنوات بعد ذلك، مما جعل مادة أدونيس ضيقة فى هذه الرسالة، خاصة فى مفهومه الفكرى عن التصوف.

ويتساءل د. تليمة: أهل التصوف فى تراثنا وقف على نصوص النفرى والحلاج والبسطامى وابن عربى وابن الفارض وغيرهم، وهل هو نص يوازى النص الشريف فى ثقافتنا من بدايتها منذ سبعة آلاف سنة، أم هو النص الذى يقف ضد المستقر العقلانى المؤسسى، سواء فى الدين أو فى الحكم السياسى؟ ويجيب انطلاقا من فهم أدونيس للتصوف، موضحا أن أدونيس لا يعنى فن المتصوفة أو فن الصوفية، وإنما يعنى صوفية الفن، بمعنى إنه يطابق بين الصوفية والإبداعية، ويقول إن الصوفية هى الحداثة فى كل زمان، والسوريالية هى حداثة العصر الحديث، فهو يبحث عن نظرية فى الإبداع، ووقع عليها فى الصوفية، بمعنى النظرة الصوفية إلى العالم وليس النص الصوفى المتحقق عند بعض

المتصوفة، بدليل أنه يجد هذه الإبداعية عند أبى نواس، وعند أبى تمام، ويجد هذا الباب الواسع فى الثقافة العربية الحديثة فى «جبران» وليس فى «إيليا أبى ماضى»، وقد شهد النصف الأول من القرن العشرين فى الإبداعية العربية نوعا من التزاوج فى النظرة الصوفية، سنجد أن أحمد شوقى وصلاح عبد الصبور قاما بهذا التصوف السنى الذى اعتمد القرآن والسنة منذ الإمام المحاسبى، وإلى الإمام عبد الحليم محمود، لكن النظرة الصوفية عند أدونيس تحاول العثور على ذلك المجاهد الصوفى الحقيقى الذى يتجاوز المذهبية والعقيدية الرسمية، وينشد نصا عاليا على كل هذا، لا بمعناها الدينى، لذلك يقوم «أدونيس» المتصوف الشاعر الرائى «جبران» الذى يعلو على هذه المذهبية الضيقة، وجبران وهو المسيحى قرأ الآية الكريمة: «كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون».

وهذه الآية وقف عندها الإمام الزمخشرى وقال: كيف يسمون أمواتا حالة كونهم جمادا، لأن جمهور المفسرين المسلمين قالوا فى تفسيرهم: «إن كنتم أمواتا»، أى كنتم نطفا، ثم أحياكم عندما بث فيكم من نفسه حياة، وجبران يرى رأيا غير ذلك، فهو يقرأها حياة فحياة فحياة، أى توالى الحيوات ودوراتها المستمرة، والتمسها فى القرآن الكريم، وأدونيس هنا عندما يقول بالتصوف، فهو يقول بالحدس، وعندما يقول بالتصوف قديما، فهو أيضا يقول بالسوريالية حديثا، والكل لديه حداثته العربية فى هذا العصر، وجبران كان طبيعيا أن يلد أدونيس، كما كان طبيعيا أن يلد أحمد شوقى صلاح عبد الصبور، باعتبارهما يعبران عن التصوف السنى، الذى كان موازيا للدولة المركزية فى مصر، ولم تكن هناك دولة مركزية عربية فى العصر الحديث أقوى من دولة محمد على وأبنائه، ودولة جمال عبد الناصر، لذلك كان من المستحيل أن يوجد جبران أو أدونيس فى مصر، فى حين من الممكن أن يوجد أحمد شوقى وصلاح عبد الصبور.

وبالمناسبة يقول «د. تليمة»: إن مشروع أدونيس يكاد يكون أتم وأكمل المشروعات الفكرية العربية الحديثة، دون أن يقرر الموافقة على هذا المشروع، أو أنه أصح هذه المشروعات، لكنه يقرر أن أدونيس اجتهد اجتهادا فكريا عاليا ودائبا ومنظما فى خدمة هذا المشروع، وجاءت صياغته بالغة التماسك، وتفسيراته فى منتهى البراح الواسع بلا تضييق.

ويقف «د. تليمة» عند السؤال الذى طرحته الباحثة على نفسها وهو: هل مشروع أدونيس كان إجابة صحيحة للواقع الصحيح، وهو لحظة تاريخية محددة من تطور العرب المحدثين، موضحا أن إجابة الباحثة جاءت بالغة الاضطراب، فى ظل التأكيد على أن حصار بيروت وهزيمة ١٩٦٧، ونكبة ١٩٤٨، كل هذه الهزائم ثمرة لهزيمة استراتيجية، هزيمة الحداثة العربية، وهزيمة استكمال بناء المجتمع ومؤسساته الحديثة، وتمثل المأزق فى الديمقراطية، التى عاشها جيل الأربعينيات والأجيال التى تلته، كل هذا تجليات للهزيمة التاريخية الاستراتيجية، هنا كان الخلاص الأدونيسى فى الفن، وبناء الحداثة فى الإبداع، ولو حققنا تحرير الإبداعية، فقد حققنا تحرير المبدع والإنسان وتحرير الإنسان بتحرير إبداعية الإنسان، ولم تكن تفتيشنا عن هوية، فمن نكد الدنيا أن يبحث المصرى عن الهوية، وهو صاحب الهوية الأولى فى العالم، والمؤكد أن هذا الخلاص كان دفاعا عن الهوية المحاصرة والمهدرة من الاستبداد الخارجى والاستبداد المحلى، فانتفض المفكر والمبدع دفاعا عن الهوية المحاصرة والمهدرة.

ويؤكد «د. تليمة» أن اضطراب التفسير الذى وقعت فيه الباحثة يرجع إلى ضيق المجال الذى وضعت فيه هذا التصور الأدونيسى.

ولم يبخل «د. تليمة» بالإشادة بالبحث والباحثة فى تحديدها البديع للعبارة الشعرية، فهى ليست جملة، وقد تكون جملة، وقد تكون عدة جمل، وقد تكون مقطعا شعريا كاملا، وهذا التحديد الذى ساقته «إيمان مرسال» وضع يدى «د. تليمة» على تحديد صارم للعبارة الشعرية، فى الوقت الذى يعكف فيه «د. تليمة» منذ سنوات هو وزملاء فى معهد البحوث والإحصاء بجامعة القاهرة، لتحديد الجملة.

المسئولية المنهجية

وفى محاولة للرد على ما أثاره «د. تليمة»، أوضحت «إيمان مرسال» أنها مختلفة مع تصور أدونيس ورؤيته للصوفية، ومهمة البحث أنه يقرأ الصوفية فى شعر أدونيس وليس تطبيق مقولات أدونيس النظرية فى البحث، وهذه المشكلة أشارت إليها الباحثة باعتبارها إحدى إشكاليات القراءات السابقة، لأن أدونيس يقول إن الصوفية تحول وإبداع، وأيضا يقول كمال أبوديب أن إحدى صفات الحداثة حتى الوقوف ضد سلطة الشكل كما هو الحال مع الصوفية، لكن البحث سعى للفصل بين الصوفية من ناحية والإنتاج الشعرى من ناحية أخرى، وهو ما يعنى أننى كنت أفصل بين تصوره النظرى وتصوره الشعرى.

ومن جانبه يقدم «د. جابر عصفور» - المشرف على الرسالة - شهادته مؤكدا أنها كانت من أقل الرسائل إجهادا، ويقول: إن هذه الرسالة بمعنى أو آخر أنا مسئول عنها من الناحية المنهجية، وليس للمشرف فى نهاية الأمر سوى المسئولية المنهجية، أما الرؤية والتفسير وتوظيف العمليات الإجرائية لتأكيد تفسير دون غيره، فهذه هى مسئولية الطالب، ولسنا فى الجامعة إذا كنا ندرك معنى الجامعة، نسعى إلى أن يكون الطلاب نسخا طبق الأصل من المشرفين، وإنما نسعى بالدرجة الأولى إلى أن يكونوا أنفسهم، حتى لو اختلفوا معنا وأسرفوا أحيانا فى الاختلاف، كما فى هذه الرسالة، فهذه هى طبيعة الأشياء، وطبيعة البحث العلمى.

ويشير «د. جابر عصفور» إلى إعجابه بهذه الرسالة، كمراقب من الخارج وليس كمشرف، يدعو إلى جرأة صاحبتها، وإلى أنها لم تكف عن المحاولة أن تؤسس لنفسها صوتا خاصا فى مجال القراءة الأدبية، ويضيف أن إيمان مرسال لم تسمح لإعجابها بأدونيس، أن ينسيها أصولها اليسارية الأولى، بل حاولت أن تقيم حوارا مع النص الأدونيسى، ربما كانت نتيجة الحوار ملتبسة إلى حد ما تتمزق بين الإعجاب والنفور أحيانا، وفى أحيان أخرى تلجأ إلى الإسراف فى النقد، ربما فرارا من الإعجاب العميق فى داخل النفس، لكن النتيجة التى وصلت إليها الرسالة على مستوى القراءة، نتيجة تستحق التقدير بالفعل.

والمشكلة فى هذا البحث - كما يقول د. جابر عصفور - أنه يقارب موضوعا من أصعب الموضوعات، وأعقدها فى النقد المعاصر، وهو موضوع التناص، وللأسف ليس عندنا إلى الآن دراسة عربية تفصيلية أو تطبيقية، يمكن أن نضعها بحق فى مصاف الدراسات الأجنبية فى هذا الموضوع، سواء

باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، أو غيرها من اللغات، وما لدينا فى اللغة العربية إما ترجمات ركيكة فى الأغلب الأعم، أو مبتسرة، أو محاولة لفهم نظرية من النظريات وتطبيقها على النصوص، ومع ذلك فقد حاولت الباحثة أن تفهم ما هو مترجم بالدرجة الأولى، وأن تكمل الذى فهمته من التراجم بما استطاعت أن تحصله من الاطلاع على بعض المراجع القليلة فى اللغة الإنجليزية، ولحسن الحظ فإن ذكاءها وموهبتها الشعرية، قد ساعداها على أن تصل إلى مستوى أسعدنى، إلى حد كبير، والموهبة الشعرية والذكاء العملى قد عوضا النقص الذى كان يمكن أن يحدث بسبب عدم قراءة الأصول فى مصادرها، ويكفى أن هذه الرسالة تعتمد بالدرجة الأولى على مفهوم المولد عند «ريفاتير»، والباحثة لم تقرأ «ريفاتير» فى أصله الفرنسى، بل لم تقرأ كل كتب «ريفاتير» المترجمة إلى اللغة الإنجليزية، واعتمدت بالدرجة الأولى على ما قرأته بالعربية، وعلى محاولة تطبيقية للدكتورة «فريال غزول» فى دراستها البنيوية على «ألف ليلة وليلة»، وبعض الدراسات الأخرى، وانطلقت بمساعدة مجموعة من الأساتذة لكى تتبنى هذا المفهوم، مفهوم المولد بوصفه مفهوما إجرائيا طوال الرسالة.

والواضح أن القضايا التى أثارها «د. جابر عصفور» فى حديثه الأخير، يضع الأيادى على عدد من المشاكل التى تعوق المسيرة التعليمية والبحثية فى الجامعة المصرية، مما يحتاج إلى إعادة النظر لإعداد الطالب والباحث الذى يقف على موضوعات بعينها، ذلك الإعداد الذى يحتاج إلى تطوير للتأهيل والإعداد الجيد لشباب الباحثين. كما يضع «د. جابر عصفور» اليد على مأساة الترجمة التى تعانى منها المكتبة العربية، فى الوقوف على أحدث ما أنتجته العقلية الغربية من أفكار فى المجالات المختلفة، رغم أن البعض تفاءل خيرا بالمشروع القومى للترجمة الذى يشرف على إصداراته المجلس الأعلى للثقافة، وهو فى الأصل فكرة أمينه العام «د. جابر عصفور» نفسه، وبالطبع كل هذه المشاكل لا تغنى عن الموهبة والذكاء العملى والدأب على الجهد.. وغيرها من الأمور التى يجب توافرها فى شخص الباحث الذى يريد الدخول إلى هذه المنطقة من البحث الأكاديمى.

ويعود «د. جابر عصفور» إلى إعلان أنه رغم قراءته للرسالة أكثر مرة، لكن لم يزل فى نفسه الكثير من التناص الصوفى فى شعر أدونيس، ربما لأن التناص الصوفى هنا، ارتبط بالنص التراثى المكتوب عند النفرى والتوحيدى وابن عربى وغيرهم، ولكن يقف هناك التناص الذى يأتى عن طريق الوسائط، فالنص الصوفى الذى كان يظهر فى شعر أدونيس كان فى حالات كثيرة نتيجة تأويلات، أو إعادة إنتاج نصية سابقة على أدونيس، وكان أدونيس فى شعره - وأنا هنا أتحدث عن الشاعر الصانع وليس عن الشخص - يعتمد على مادة سبق أن أعيد إنتاجها عند الذين سبقوه، سواء من المبدعين العرب، أو حتى من غير العرب، الذين تأثر بهم أدونيس أو أثر فيهم، وعلينا ألا ننسى أن أدونيس قرأ الصوفية العربية بعيون شعراء الرمزية الفرنسية، فضلا عن شعراء السوريالية، وكتب النقد الفرنسى الذى تأثر به أيضا أدونيس كل التأثر، وكلها صنعت له عدسة يقرأ بها التراث الذى اعتمد عليه، وهو نفسه حدثنا فيما حدثنا صراحة أنه قرأ أبا نواس بعينى بودلير، وقرأ غير أبى نواس بعينى رامبو، ومن هنا نجد فى الدراسات المستقبلية أن هذا فيما أحسب لم يكن فى مكنة الباحثة أثناء إعداد هذا البحث.

وعلينا في دراسات مستقبلية أن نمضي مع هذا التناص الأدونيسي، من منظور تعامل النص الأدونيسي مع متناصات مصنعة من قبل، بواسطة هؤلاء الذين توسطوا إبداعيا بين أدونيس وشعراء الصوفية العرب الذين اعتمد عليهم، ويبقى إلى جانب ذلك أن التناص ليس هو العودة إلى النص القديم المكتوب فحسب، وإنما هو التفاعل في الوقت نفسه، مع النص المعاش الذى يجاوز حدود النص المكتوب، ويرتبط بممارسات في الحياة العادية، أو بأقوال أو بشعائر أو بأدعيات تتفاعل.

ويواصل «د. جابر عصفور» هذا الجانب موضحا أنه لا يزال في نفسي ولا أحاسب هذه الرسالة على ذلك، لكن لا يزال في نفسي الكثير من رغبة اكتشاف العلاقة بين بعض التيمات الصوفية، وتيمات الطائفة العلوية، التي ينتسب إليها أدونيس.

ويكشف «د. جابر عصفور» أيضا عن الصلة الوثيقة بين التصوف والشيعة، وهو ما تحدث فيه أكثر من باحث، منهم «كامل الشيبي» - على سبيل المثال - في التأكيد على هذه الصلة الوثيقة، إذا كانت تصح في مجراها العام، فإنها تصح على موضع أكبر وبدرجة أدق في حالة أدونيس. ويواصل «د. جابر عصفور» في كشفه موضحا أن أدونيس - من خلال معرفتي الشخصية به وببعض أفراد طائفته - ألمح إلى مجموعة من المعتقدات التي أخذت شكل المتناصات الصوفية، تتجلى في معتقدات طائفية، حتى على المستوى الشعبي، وهنا ممكن أن نعيد النظر في الأمر كله، ابتداء من «المفرد بصيغة الجمع» الذي يتحد فيه على أحمد سعيد الشاعر وعلى بن أبي طالب، ويصبح فيه الشاعر الوجه الآخر من على بن أبي طالب، بالقدر الذى يصبح به كلاهما مبلّغا للقطب الموجود في الطائفة والذى يورث من يتصل به ذلك النور الذى يتكرر في النص الأدونيسي، دالا على معنى الطائفة، لكن كما قلت - والكلام للدكتور جابر عصفور - أنا لا أحاسب الرسالة على هذا الجانب، لأن النصوص المرتبطة بطائفة أدونيس ليست متاحة، ولأن الكثير من هذه النصوص بالمناسبة لا تزال سرية عند أبناء هذه الطائفة. لكن يبقى السؤال قائما وعلينا أن نستنتج وأن نستخلص مما نرى، وبواسطة ما نعرف عن أشكال وأوجه العلاقة بين التصوف والتشيع بوجه عام.

ويواصل «د. جابر عصفور» الإعلان عن رغبته في رؤية المزيد من العلاقة بين النص الصوفي في قصيدة أدونيس، وبين غيره من النصوص غير الصوفية، في شبكة التناص التي تنعكس على تجليات النص الصوفي بأكثر ن طريقة، والتي تجعل الأمر لا يخلو على سبيل التناقض من إشارة إلى موافقة «إيمان مرسال» «د. رضوى عاشور» في مسألة القميص وغير القميص من النصوص، وإنما يبدو الأمر بمثابة تحول في الدلالة نتيجة فعالية النص الصوفي، مع مجموعة أخرى من النصوص غير الصوفية الموجودة في النص، والتي تنحرف بمعنى الإشارة والتحول في البلاغة، تنحرف بالدلالة الصوفية عن مجراها لتكسبها دلالة أخرى لها معناها من داخل تفاعلات النصوص. ويضيف أن التناص في الترجمة العربية، ومن حيث صيغته المصدرية، هو عملية فعل تحدث على نمو مستمر في النص، وبحيث يسهم كل طرف من أطراف هذه العملية في تعبير أي عنصر من العناصر المتضمنة في العملية نفسها، وبكيفية يصعب معها أن نرد العنصر الواحد في علاقاته المتفاعلة إلى تشابك حرفي، أو سابق، أو مماثلة مع نصوص سابقة على حضور هذه العملية وفاعليتها في النص.

ولا يكتفي «د. جابر عصفور» بذلك، بل يعكف على مسألة الحداثة في وصف النص الأدونيسي،

متفقا مع الرأى القائل بأن هناك عناصر من شعر أدونيس يمكن أن توصف بالرومانسية، ولكن أن تختزل التجربة الأدونيسية فى غناها وتعقدها فى مصطلح الرومانسية، أو فى لغاتها، فإن ذلك يعد ابتسارا للآراء، ولما يتميز به النص الأدونسى.

ومع ذلك فالمسألة بأسرها تحتاج إلى مزيد من التحليل والتدقيق، خاصة أن «سلمىٰ الخضراء الجيوسى» سبق أن كتبت عن رومانسية أدونيس أكثر من مرة، وأن هناك نقادا آخرين وصفوا أدونيس ومحمود درويش وغيرهما بصفة الرومانسية، انطلاقا من فكرة مركزية البطل الاله النبى، الذى ينطوى عليه إنتاج القصيدة عند هؤلاء.

ويؤكد «د. جابر عصفور» أنه فى بعض دراساته ومقالاته يبدو كما لو كان يكرر هذه الأصداء، خصوصا عندما يميز بين المتميزين من شعراء السبعينيات وقصائدهم، وبين المدارس السابقة، مشيرا إلى أن شعراء السبعينيات حاولوا أن يتجاوزوا مركزية الأنا المطلقة التى تنطوى عليها القصيدة عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وأدونيس وغيرهم. هذا كله صحيح فى نظر «د. جابر عصفور»، لكنه يوضح أن الأمر يحتاج إلى مزيد من التدقيق، مستدعيا مقولات الناقد «أريننج هاو» عن أوجه المشابهة التى تصل بين الحداثة والرومانسية، فى ظل تأكيد «د. جابر عصفور» أن هناك فارقا حاسما بين الرومانسية والحداثة، يتصل بتعقد رؤية الأنا من ناحية، وعلاقة هذه الأنا بالصوفية من ناحية ثانية، وعلاقة هذه الأنا فى نصها مع فكرة المساءلة، لأن الأنا المحدثة لا تعرف المطلقات، ومن ثم تضع نفسها موضع المساءلة، وهذه مسألة تستحق الاهتمام وإعادة النظر فى رؤية «د. جابر عصفور»، حتى لا تنتهى الأمور إلى الاختزال والمغايرة بين النصوص فى وجه أو وجهين فحسب من أوجه المشابهة، فهناك بعد ذلك الكثير من أوجه الاختلاف.

أما اللوم الذى أخذه «د. تليمة» على توقف الرسالة عند دراسة إنتاج أدونيس حتى عام ١٩٨٨، فيرد عليه «د. جابر عصفور» بأن النص الأدونيسى لم يتغير تغيرا جذريا منذ عام ١٩٨٨ وحتى الآن، ولا نواجه بعد هذه السنوات فى شعر أدونيس قطيعة معرفية مع النصوص السابقة.

وأرادت «د. رضوى عاشور» أن ترد على مسألة الرومانسية التى وصفت بها أدونيس ودافع فيها «د. جابر عصفور» عن اتهام أدونيس بهذا الكفر الرومانسى. أوضحت «د. رضوى» أن الرومانسية ليست موضوع تضخم الذات فحسب، لأن هذا عنصر واحد من عناصر الرومانسية التى تمتد جذورها الفكرية وتشكل منظومة كاملة لعلاقة الفرد بالكون وبالوجود الإنسانى والاجتماعى.

وكلام «أرننج هاو» فى توضيح هذه العلاقة بين الرومانسية والحداثة يرجع إلى ثلاثينيات هذا القرن، وفى حديثه يؤكد أن العلاقة موجودة، لكن مفهوم الذات عند أدونيس متجانس ومتضخم ويبتلع الكون، وهذا المفهوم أبعد من فكرة الحداثة التى جاءت فى عشرينيات هذا القرن.

ويرد ثانية «د. جابر عصفور» على مسألة الحداثة الأدونيسية وعلاقتها بالرومانسية، موضحا أن أسئلته مضادة لما ذكرته «د. رضوى عاشور»، إذ يبرز من هذه الأسئلة على الفور عبر النص الأدونيسى أمران: الأول أن النص الأدونيسى لا يعرف المطلقات، وهذا شىء يتنافى مع الرومانسية، وأنه فى الوقت الذى يبنى فيه فإنه ينقض ما يبنى، والثانى هو كثرة الأسئلة فى شعر أدونيس، إذ لا يوجد شاعر فى الشعر العربى المعاصر، يمتلئ شعره بهذا القدر من الأسئلة التى يمتلئ بها شعر

أدونيس، إلى درجة أننا لو أردنا أن نميز أدونيس عن غيره من الشعراء، لقلنا إنه شاعر السؤال، ونجد فى قصائده الكثير مما يؤكد ذلك، ويتكرر فيه السؤال بوصفه عنصرا تأسيسيا من عناصر هذا الشعر، عندئذ يمكن أن نضع فى اعتبارنا مؤشرا مهما، وهو أن تكرار السؤال على هذا النحو، يعنى أنه لم يوجد اقتراب من المطلق ولا مقاربة منها، وأن التشابه مع جوهر الرومانسية يمكن أن يوضع فى الاعتبار، لكن فى العلاقة بأوجه المخالفة التى تباعد الشاعر عن الرومانسية فى الوقت نفسه.



طائر الفينيق

فريد أبو سعدة

الكتابة عن نزار عمل صعب وشائك، لأنه دعوة لتأمل ذاكرتى الشعرية، وافتضاض لغرف سرية أغلقت وحرزت بالاختام منذ وقت طويل.

لم أكن قد تجاوزت العاشرة بعد عندما وقعت على شعر نزار، كنت بالضبط كمن وجد ثروة فراح يخفيها، ويرتبك مع أقل نأمة تشى بقدوم الآخرين!!

كان نزار هو الصدمة الشعرية الأولى فى حياتي، فها أنذا أمام شعر آخر غير الشعر المصفوف فى الكتب المدرسية، والذى تتناثر على قوافيه أرقام صغيرة تلكزك وتجر عينيك إلى هوامش أسفل الصفحات.

شعر آخر لا تستعصى عليك مفرداته، ولاتحتاج لفهمه إلى «نثر الأبيات»!!

ثم هو قبل هذا وبعده ترجمان قلبك.

لم يكن فى مقدورى شراء دواوينه فرحت أنسخ ماتيسر منها بشكل محموم كانت هذه هى المرة الأولى التى انسخ فيها شعراً فى كراساتي.

سأفعل ذلك مرة أخرى مع إيليا أبو ماضى، والشابي، وميخائيل نعيمه وجبران وسأفعله مرة ثالثة

بعد ذلك وأنا فى السابعة عشرة مع السياب ونازك والبياتى وصلاح فى زيارتى الأولى للقاهرة والتى قضيت نهاراتها معهم فى دار الكتب بباب اللوق.

على أية حال كان نزار، وشعر نزار هو الذى الجأنى إلى هذه الحيلة الجميلة.

كنت أصغر بعشر سنين تقريبا من ذلك الشاعر الذى يبدأ ديوانه الأول قائلا:

أعبئ جيبى نجوماً وأبنى
على مقعد الشمس لى مقعدا
.. .. ..
شراع أنا لا يطيق الوصول
ضياع أنا لا يريد الهدى
.. .. ..
فيا قارئى يا رفيق الطريق
أنا الشفتان وأنت الصدى

أذكر أن هذه القصيدة كانت «ورقة إلى القارئ» وأذكر أنها كانت "مانفستو" شعريا يلخص فيه الشاعر نزعاته وأساليبه ويقدم فهمه للشعر وفخاخة الجميلة لاصطياد العالم.

أذكر هذا وأذكر هذه الحماسة التى مستنى مس الكهرباء، أذكر الفرح والزهو لأننى وجدت من أراهن عليه في مواجهة الأشعار المدرسية السقيمة، الأشعار التى لا تغادر الصفحات أبداً إلى القلب، وتظل لسبب غامض من مختارات التربية والتعليم!

لقد أصبح لمجرة الأعماق خرائط وأسماء ومواقع ، نجوم وكواكب مطالع ومغارب. وأكثر من هذا كله، وأجمل من هذا كله أصبح من الممكن محاولة الشعر!!

فهل هناك أسهل من هذه الجمل النحوية البسيطة، وهل هناك أسهل من هذه المفردات التى أتكلم بها مع أسرتى فى البيت، وأصحابى فى الشارع، وزملائى فى المدرسة.

وهل هناك أسهل من هذه الأوزان الخفيفة والقوافى المتغيرة، القوافى التى لا تحتاج إلى فتح القواميس على حرف الميم أو الدال أو النون.

نعم كان نزار قبانى هو من أغرانى بالشعر، وبالتحديد، محاولة الشعر وكانت الصدمة، فهذه البساطة الاثرة ، التى تجعل الشاعر يكتب كما لو كان يتحدث ليست أبدا من الممتلكات العامة، ولا هى تتأتى بالنسخ كما كنت أفعل، اكتشفت أن الفارق كبير بين السذاجة والبساطة، فإذا كانت السذاجة هى عفوية الطبع فإن البساطة هى عفوية الصنعة، فالحركة الرشيقة اللطيفة للاعبة البالية لم تتأت لها إلا بعد مران قاس ودائم ومحب.

وهل كان فى مقدورى وأنا لم أتجاوز العاشرة إلا قليلا، أن أحول الصنعة إلى طبع؟!

كان نزار يقبض على العالم بحواسه، غير عابئ بالفلسفة أو الحكمة، مندفعا بعرامة هائلة، وحسية طاغية كسهم فى لحم العالم. وكنت بتأثير من إيليا أبو ماضي، وخاصة فى "الطلاسم" أتأمل ما وضعه على مائدتى من أسئلة شائكة، واستسلم له وهو يقودنى ببساطة إلى ألغاز الوجود.

فى السن الباكرة، فإن الصبية، خاصة إذا ما كانوا قراء، مشوشين مهووسين بأفكار غامضة عن

أنفسهم وعن العالم، تصيبهم غواية كاذبة أن يظهروا أحكم مما هم عليه وأكثر فكراً مما يعتقدون بالفعل ولم يكن بمقدوري تفادى عثرات السن هذه!!

لقد نبهنى نزار إلى شيئين كامنين في، كمون الشجرة فى البذرة: الحسية والتلقائية. وأشار عليّ بلغة ثالثة يقول إنها: «تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة».

كانت اللغة الثالثة هذي، أو اللغة الوسطي، هم الكثيرين من الكتاب آنذاك وكان "الحكيم" أكثرهم هما واهتماما بها، وأكثرهم نجاحاً فى استدراجها إلى كتاباته.

كان الحكيم فى النثر، ونزار فى الشعر يمثلان قطبى هذه اللغة التى تجمع بين الحكمة والحرارة وبين الرصانة والجرأة!!

ثم إنه فعل شيئا آخر، له أهمية خاصة فى تجربتى، وهم الرسم، فقد أكد على ماكنت مغرماً لمحاولته، وأعطى له شرعية واعتماداً فقد كان هو الآخر مغرما بـ "الرسم بالكلمات" ويعتمد، مثلى على البصر أكثر من باقى الحواس.

لا أعرف على وجه التحديد، وهل من ضرورة لذلك!!، هل أغرانى نزار بكتابة الجسد، أم أن اعتراكى بالأنوثة مبكراً كان يبحث لنفسه عن لغة ووجد ضالته فى شعر نزار.

كانت جرأة نزار وفتكه وتهتكه مما لايمكن مجاراته أبداً، وكان دائما مثيرا للحسد الجميل.

لم يبق نهدٌ أبيض أو أسود
إلا زرعت بأرضه راياتى
لم تبق زاوية بجسم جميلة
إلا ومرّ، فوقها عرباتى
فصلت من جلد النساء عباءةً
وبنيت أهراما من الحلمات
وكتبت شعراً لا يشابه سحره
إلا كلام الله فى التوراة

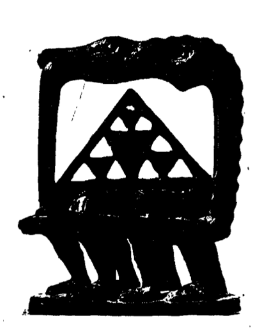
كان نزار يرى أن الشعر «وطن الأشياء المنقلبة دائما على نفسها والأشكال الهاربة من شكلها وعلى هذه الأرض، الحبلى بالدهشة والمفاجآت، لا ثبات لشىء ولا يقين لشىء»

لقد كتب شعر الحب وشعر الجسد كانتقام شعرى لاخته العاشقة/ الشهيدة، قرر ذلك وهو بعد فى الخامسة عشرة يمرّ مع الجنازة بمدائن الحجر التى قتلت اخته.

كان يرى أن المرأة «أرض ثورية ووسيلة من وسائل التحرير، أننى أربط قضيتها بحرب التحرير الاجتماعية والسياسية التى يخوضها العالم العربي.. وما لم نكف عن اعتبار جسد المرأة "منسفاً" تغوص فيه أصابعنا وشهواتنا وما لم نكف عن اعتبار جسدها جداراً نجرب عليه شهامتنا ورصاص مسدساتنا فلا تحرير إطلاقا».

وعندما حدثت انفجارة يونيه ١٩٦٧ وانطلق الغضب فى كل مكان، انخرط الجميع فى كتابه التمرد وأشعار التحريض، آخذين بمبدأ التقية، لكنه وحده بجرأته وفتكه، أذهل الجميع.

غادر عرشه فى مملكة الحب وراح يتجول بين الأسلاك الشائكة، ويمضى وحيداً فى أرض ملغومة.
تحفزت له أجهزة الأمن، وترصدته فى الموانئ والمطارات، لأنه أصبح خطراً على الأمن العام فأشعاره، كما ترى، تحريض دائم على الغضب والثورة، دعوة ضد الأخلاق، ودعوة للفوضى السياسية، وتشهيراً بالعرب وإهانة للتاريخ.
منعت كتبه من الدخول، وصودرت حتى أغانيه من الإذاعات، لكنه مخفور بمئات الألوف من محبيه، الذين حفظوا أشعاره ونسخوها يداً بيد، هزأ بكل هذه الألاعيب، واخفت حضوره الطاغى كل هذه الإجراءات تتساقط من تلقاء نفسها كأوراق ذابلة.
سكان بإمكانى أن أتبع مبدأ التقية كما يفعل الباطنيون والجبناء، لكننى اخترت أن أموت على الطريقة البوذية حرقاً لأننى أؤمن أن الكتابة نوع من الشهادة».
من منا لم يحسد نزار، ومن لم يلقه بحجر!!
مبكرا جدا استخدم اللغة اليومية فى الشعر، ومارس كتابة الجسد، وصدم الجميع بكسر التابو.
وعندما تحول من ملك إلى ثائر جرّ وراءه الناس من البحر إلى البحر.
إننى على الورق أمتلك حرية إله وأتصرف كإله وهذا الإله نفسه هو الذى يخرج بعد ذلك إلى الناس ليقرأ ما كتب ويتلذذ باصطدام حروفه بهم. إن الكتب المقدسة جميعاً ليست سوى تعبير عن هذه الرغبة الإلهية فى التواصل وإلا حكم الله على نفسه بالعزلة. ولعل تجربة الله فى ميدان النشر والإعلام، وحرصه على توصيل كلامه المكتوب إلى البشر هى من التجارب التى تعلمنا أن القصيدة التى لا تخرج إلى الناس هى سمكة ميته أو زهرة من حجر».





فى قاعة بيكاسو:
لوحات تنحاز إلى رنين الموروث الشعبى

ناصر عراق

مع الانتشار المهول لمقولات مثل «العولمة»، و «ما بعد الحداثة»، و «القرية الكونية»... إلخ فى وسائل الإعلام المصرية وعلى ألسنة أصحاب الصوت العالى فى الجرائد الشهيرة، أصاب بعض المثقفين والفنانين هاجس الحفاظ على الهوية - وهو أمر مشروع - فى مواجهة سيل من النظريات والأفكار يدعو صراحة إلى طمس الخصائص القومية، ويبشر بنمط ثقافى وفنى أوحد على كل شعوب الكون، وهو النمط أو النموذج الأمريكى!!

ولأن السلطة التشكيلية المصرية استجابت وروجت طوال عقد من الزمان لهذه الأفكار من خلال تدعيم «الاتجاهات» التغريبية فى الفن وتلميع الفنانين الذين يقترفون مثل هذه الأعمال حيث تمنح لهم الجوائز السخية، ويرشحون لتمثيل مصر فى الداخل والخارج، وتقتنى الدولة أعمالهم بأعلى الأسعار، ولعل ما كتبه المنظر الرسمى للسلطة التشكيلية السيد أحمد فؤاد سليم فى العدد الماضى من مجلة «أدب ونقد» يفضح توجهات هذه السلطة، فيقول مديناً «جماعة المادة» التى ظهرت عام ١٩٨٥م ونادت بربط الفن بالمجتمع: (غير أن ما أقدمت عليه جماعة المادة وغيرها من الجماعات المماثلة التى وضعت إطارها تحت دائرة «الفن والتحول الاجتماعى» و «الفن والتغيير الاجتماعى»، و «الفن والناس» إلى آخر الاستثارات التى تبتز مهجة الفقراء، إنما تفتقر إلى المجال «ذاتى التولد» أى المجال ذو النسيج التكوينى الذى يشير إلى البنية العميقة التحتية للصورة الفنية، على أساس من

الاستمرار المستقبلى خلف النسيج الظاهر للعمل).
انتهى كلام الاستاذ المنظر، الذى جاء فى لغة مضجرة... منفرة... متعالية، ولكن ما علينا، لقد قام الناقد الفنان الكبير عز الدين نجيب بالرد على هذا «المقال» فى نفس العدد.
ولم تكتف السلطة التشكيلية بما سبق، ولكن من خلال امتلاكها لدفاتر الشيكات، دأبت على التهميش المذموم لأى فنان يجتهد فى البحث عن الخصائص الجمالية المصرية والعربية، ووصمته بالتخلف والرجعى التقليدى، لذا فإننا نبدى الاحتفاء كله للفنانين الجادين الذين يسبحون فى فضاء التراث، حتى يتمكنوا - بمعاونة موهبتهم طبعا - أن يعيدوا صياغته فى تكوينات جمالية عبارة عن مزيج سوى بين هذا التراث، وبين منجزات الفن الحديث، أو بتعبير آخر نحن نحترم من يسعى لطرح مفهوم جمالى مصرى عربى فى مواجهة محاولات الإزاحة الفظة والمنظمة من الخارطة الثقافية التى تحرص على تكريسها أمريكا ومن لف لفها!!
من هذا المنظور يمكن لنا متابعة معرض «شعبيات» فى قاعة بيكاسو بالزمالك حيث يدعو إلى الاحتفاء بالموروث الشعبى فى مواجهة فيض من الأفكار والأعمال الفاسدة التى تهدف إلى طمس الذاكرة الجمالية للشعب المصرى تحت زعم «الحداثة» و «العولمة»!!
ضم المعرض أعمال ١٢ فناناً مصرياً من أجيال مختلفة هم أحمد الرشيدى، تاد، حسن راشد، سهام طمان، على دسوقى، عمر عبد الظاهر، فاروق وجدى، فتحى عفيفى، كمال يكنور، محسن شعلان، محمد سالم، ومنير اسكندر.
تعالوا أقول لكم ماذا قدم عدد من هؤلاء الفنانين من خلال لوحاتهم التى عزفت جميعها على لحن التراث الشعبى ولكن بآلات وإيقاعات مختلفة.
هذا هو الفنان أحمد الرشيدى الذى فتنته المرأة الشعبية ذات العيون الكاحلة دوماً والوجه شبه المستدير والذى يفصح عن نقاوة النفس ومصالحة الحياة والناس. ففى لوحة «العودة من السوق» - تسمية اللوحات من عندنا - تفاجئنا امرأتان بسيطتان، إحداهما تحمل شنطة بها أوزة هى حصاد الرحلة إلى السوق، أما الأخرى ف قد أمالت رأسها قليلاً ووضعت يدها على صدرها فى سلام. تعامل الرشيدى مع الألوان بدرجة من التقشف، فنجده يجنح نحو الأصفر والبنى واشتقاقاتهما، وهى بالمناسبة ألوان أساسية فى القاموس اللونى الشعبى استطاع توظيفها فى بناء متسق ورشيق.
ويأخذنا الفنان فتحى عفيفى - ٤٨ سنة - إلى ضجيج الأفراح الشعبية اللذيذ، والذى تفوح منه روائح البهجة والسرور. فها نحن نرى الراقصة الشعبية الشهيرة بملابسها الحمراء وجسدها الممتلىء، بينما يتمايل المغنى الذى يمسك بيده «الميكروفون» من نشوة الغناء وسخونة الجسد الراقص، أما أسفل اللوحة فقد استولى عليه جمهور المشاهدين الذين تواصلوا مع بطلى الفرح - الراقصة والمغنى - بامتياز.
انحاز فتحى عفيفى إلى الألوان الشعبية الصداحة مثل الأحمر المجنون والبرتقالى المشع، فضلاً عن درجات من الأخضر اللامع والأزرق المضىء تضافرت كلها فى نسق بهيج.
وفى لفتة ذكية اصطاد الفنان على دسوقى صبية صغيرة تقطن إحدى الحارات المنكمشة الجدران ورسمها وهى تمسك «لمبة الجاز» ذات التاريخ العريق فى أوساط البسطاء. تخفف الفنان من سطوة

القوانين الأكاديمية فى نقل الواقع، فقام بعمل بعض التحويرات فى الوجه والجسد و «اللمبة» منحت اللوحة حساً شعبياً راسخاً كأن هذا المشهد دائم إلى الأبد. استثمر على دسوقى منطق الفنان الإسلامى فى تلوين اللوحة، حيث أنه حشد داخلها غابة من الزخارف الشعبية والإسلامية مثل المثلثات والدوائر والنقط الصغيرة بحيث لا يترك فرصة لأى فراغ وهذا هو منطق الفنان الإسلامى القديم الذى كان يشعر بالذعر من الفراغ، ذلك أنه من الممكن أن يتسلل الشيطان من ذلك الفراغ وفقاً للمعتقدات القديمة!!

مال الفنان فى هذه اللوحة إلى الألوان الصريحة التى لا تخلو من بهجة مثل الأصفر والبنى والأحمر بالإضافة إلى الأزرق المسالم والذى نهب خلفية اللوحة.

يجب أن نلفت الانتباه إلى أن الفنان كمال يكنور هو الوحيد الذى قسم سطح لوحته إلى مساحات هندسية متساوية تقريباً مثل المربع والمستطيل، ثم قام برسم مشهد أو موتيفة شعبية شهيرة داخل كل مربع بعد أن أعاد إنتاجها فى صياغة مثيرة، تمتاز بالأناقة ولا تخلو من طرافة، فنجده قد حشد فى إحدى اللوحات مثلاً عروسة المولد، والصبايا اللاتى يحملن الجرار، والحصان الشعبى الذى تقف عليه فارسة وليس فارساً.. ومجموعة من القطط.. وهكذا.. كل ذلك فى تكوين رصين... صارم... تدعمة كوكبة من الألوان الجريئة والمقتحمة، وكعادة الفنان الشعبى، ينفر كمال يكنور من اللهاث خلف المنظور (البعد الثالث) ويقنع عن طيب خاطر باثنين فقط الطول والعرض.

ويبقى فى هذا التجوال السريع الفنان حسن راشد صاحب المزاج الشعبى الريفى. والذى عرض علينا لوحة بديعة هى «الفارس الصغير»، صور فيها حصاناً يقف فوقه طفل صغير يعزف الناى يقف على رأسه عصفور لطيف!!

إن تحطيم المنظومة المستقرة فى الذهن عن طبيعة العلاقات بين الكائنات المختلفة وأحجامها هو الذى يفجر طاقات الجمال فى هذا المجال. فالحصان مثلاً تخفف من شكله الشائع بدرجة ما جعلته يتسم بحيوية وليونة، والولد يقف فوق ظهره تماماً بل يهبط قليلاً قرب البطن ومع ذلك لا نشعر بأى خلل فى المنظر أو أن الولد سيقع، بل المشهد مستقر ويدعمه خيط من زهور أعلى اللوحة، وأشكال زخرفية ناحية اليسار.

وكما استعان الفنانون السابقون بألوان الزيت ذات الإمكانيات المدهشة، نجد حسن راشد قد تعاون معها بحب هو الآخر، وقد انتخب من الموروث الشعبى ذلك الميل نحو زخرفة الحصان، وتحديد الأشكال والعناصر بخطوط قاتمة، عوضاً عن «الفورم» - التجسيم - الذى لا يعرفه الفنان الشعبى. أما الألوان فقد التقط منها مجموعة متجانسة حيث أثبت البرتقالى حضوره القوى بجوار الأصفر والأخضر.

إن معرض «شعبيات» المقام حالياً فى قاعة بيكاسو يؤكد لنا أن هناك من الفنانين من هو مشغول بالبحث الجاد عن ملامح فن قومى، يصالح التراث ولا يخاصم منجزات الفن فى الغرب والشرق على السواء... فن يشتبك مع الجمهور العريض، ولا ينعزل وسط نخبة محدودة... باختصار فن يثير الأسئلة ويمتع العين.. ويسر الخاطر... وهذا يكفى.

ن

نقد

الاحتفاء بالنسبى

قراءة فى «بحيرة المساء» و«وردية الليل» لإبراهيم أصلان

أمجد ريان

لا يستطيع أحد إلا أن يتابع هذه المتغيرات العميقة التى تجتاح الواقع، بل لا يستطيع أحد أن يفلت من تأثيراتها التى تطغى يوما بعد يوم، إنها تغيرات تتم على مستوى الحياة ككل، ثم تتجسد بشكل واضح فى كافة المعايير الفكرية والثقافية، وفى الكتابة بأنواعها.

يرفض الكتاب الجدد الكلية والإطلاق، وينطلقون من خلال نسبية معرفية تميل إلى الجزء لتضىء تفصيلات صغيرة، رافضة اليقين، وبادئة من السؤال، الكاتب الجديد هو ند متلقيه، لا يتعالى عليه، بل يشاركه الأزمة التى تجثم على الطرفين، أزمة الشعور بالضعف واللاانتماء فى عالم يمور بعلاقاته الجديدة المختلفة.

يبدأ الكتاب الجدد من التفاصيل الجزئية، من الجسد، ومن الأشياء الصغيرة التى تحيط بنا، من المعيشى واليومى، ومن الأحاسيس الخاصة ذات الطابع الأولى تجاه الوجود. إنها مفردات تشكل ألفباء جديدة لبداية رحلة معرفية مختلفة.

لقد طرحت القصص الجديدة المنشورة أخيرا هذا السرد العفوى البسيط الذى تقل فيه حرارة الانفعالات، وأصبحت اللغة وصفية محايدة محددة الدلالة، وصار هناك سعى للكشف عن الخاص والمنزوى والمهمل، وعن الأحداث الصغيرة العابرة، وسعى الكتاب إلى الحرية، وإلى الكتابة الشخصية لا الذاتية وإلى الخصوصية لا التشابه.

. ولسنا هنا بصدد تقويم هذه التوجهات ولكننا نشيرإليها لنوضح طبيعة هذا التغيير الذى يسير فيه الواقع اليوم، وبالتالى الحياة الثقافية برمتها، والكتابة بأنواعها.

لقد عبر الكتاب الجدد صغار العمر عن هذه الإزاحة الفكرية وعبرت كتاباتهم بشكل صاف عن ملامح كتابة مختلفة عما كنا نعرفه من قبل كما لو كانَ هناك توجه نحو تقاليد كتابة جديدة تعبر عن انتقال اجتماعى وفكرى وثقافى. لكن هذا التغير لا يمتلكه الكتاب صغار العمر فقط، بل إننا نستطيع أن نتلمسه عند عدد من كبار الكتاب، وبخاصة هؤلاء الذين يتميزون بقدرة رهيفة على فهم الواقع وعلى التفاعل مع ظروفه مطردة النمو، ويمكننا أن نرحل مع كتابات إبراهيم أصلان لكى نتتبع طبيعة هذا التغير الذى يتجانس مع التغير الكلى الذى يدور فى الواقع، لكى نخرج بنتيجة مهمة هى أن كثيرا من الكتاب الكبار - بما يمتلكونه من خبرة ناضجة تجاه الواقع - قادرون على أن يكونوا أصحاب الإشارة الخضراء المبكرة للتغيرات التى سوف تحدث فى الكتابة والتغيرات التى ستطرأ على الحياة، والمثير فى المسألة هو أننا قد نتعامل مع هذه الإشارات بشكل عادى ولا نكاد ندرك قيمتها إلا بعد أن تتحقق فعليا فى الحياة وفى الكتابة.

لقد كان أصلان إبنا وفيا لإبداع الستينيات، تلك المدرسة التى خطت طريقا جديدا فى القصة المصرية القصيرة والرواية، بعد أن كسرت الرسالة الجاهزة فى الأدب، حلم أبناؤها بأدب لا يبدأ بالرسالة، ولكن يسعى إليها، ويحاول أن يبرهنها، وهذا هو الإنجاز الذى أنتج تحولا أساسيا فى تاريخنا الأدبى القريب.

عالم الكاتب يدور - مثلما قال فى حوار معه - (حول الإنسان البسيط، يتابع أحلامه الصغيرة ورؤاه البسيطة التى تضرب فى جذوره الشعبية فى الشوارع والحارات) وشخوصه (من البسطاء، ليسوا عليمين بكل شىء، لا يدركون مصيرهم، يحيون، ويتنفسون، ويمارسون حياتهم بتلقائية وعفوية).

وترصد مجموعة (بحيرة المساء) أحداثا لا معنى لها، تحاصر الكاتب وتمر به لتجرفه داخل تفاصيلها الغامضة المحبطة. شخصياتها تنتمى إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة المترددة، يحاصرها ماض أليم وذكريات حرب مشوهة وحاضر يقضيه الشباب فى المقاهى التى لا تعنى أى شىء سوى الضياع، فلا تربط بينهم أية علاقة، يتبادلون التحيات الجافة والأحاديث الحزينة عن أزمة السكن والكبت الجنسى. المقهى هو المكان الذى يراقب من خلاله بطل القصة هذا المجنون الذى يعبث فى الطريق، أو المكان الذى يسامر فيه الشيخ الهرم الذى يجتر ذكريات الحرب الأليمة، فى المقهى يبحث الشاب عن وقت للكلام مع فتاة غريبة، وهكذا يظل المقهى يوحى لنا بعدم الانتماء، وبالريبة التى تحيط بنا. وأبطال القصص يمضون فى المقاهى أوقات مملة، يكررون الأحداث نفسها، يلوكون الكلمات نفسها، وينفثون الدخان نفسه.

لا قيمة للزمان والساعات دائما «واقفة»، الزمان معطل والحياة لا تستجيب لمتطلبات البشر فيمتلئون بالسلبية، يريد بطل إحدى القصص أن يترك «الكبريت» للشاب الذى طلبه لإشعال سيجارة لكنه لا يفعل على الرغم من وجود علبة كبريت أخرى فى جيبه ولا يعرف لماذا لم يقو على أن يطلب منه الاحتفاظ بها!! الأشخاص يتحركون بسلبية وبرود، أحاديثهم خافتة الصوت، بل شديدة الخفوت أحيانا، معظمهم لا أهل لهم أو أقرباء، ولا يوجد تواصل بين البشر سوى خطابات عبارة عن ورقة

صغيرة مطوية، لا يفصح الكاتب عما هو مكتوب فيها. الأحداث متداخلة والذكريات الأليمة يرويها العجائز أو تبدو مَرتسمة على ملامح أوجههم.

لا يوجد من يمكن أن يكون مهموما بأية مسئولية، بل إن روح العبث تستشرى فى النصوص، هذا العبث الهادئ الملح الذى لا يتوقف والذى قد يصل إلى ممارسة سلوكيات شديدة الغرابة مثلما خلع الشاب الخجول المحافظ ملابسه وصار عاريا قدام الفتاة، ففى أقل من دقيقة كان قد تحرر من ثيابه وتمدد على «الكنبة» عاريا كما ولدته أمه، وذراعاه مطروحتان بجواره، ولا يكتفى الكاتب بإبراز هذه المواقف، بل يبعث حالة من الغرابة الممتزجة بالعنف، العنف الذى يكسر أية نعومة أخلاقية أو رومانسية:

(أحكمت إغلاق الباب وأطفأت السيجارة فى القوقعة الرقيقة، ووقفت أمام المرآة الصغيرة المعلقة على الجدار. أخرجت الموسى من ماكينة الحلاقة وتأملته قليلا، ثم غمست شفرته الحادة فى وجنتى المبللة بالعرق فانبثق الدم وشعرت بالألم ـ ص ١١٠).

إن قصصا مثل «المستأجر» و «اللعب الصغيرة» و «الجرح»، هى بمثابة كوابيس أليمة حيث لا يكون فاصل بين الحقيقة والوهم أو بين العقل والجنون أو بين المحدد والمجهول، والكاتب هنا يدين القيم الكبرى الراسخة جميعا اجتماعيا وثقافيا، ويؤكد بطل قصة «الملهى القديم» هذه المعانى وهو رجل ضئيل الحجم، محطم الأسنان، ماتت ابنته الوحيدة، يفتقد الإحساس بأى انتماء للدرجة التى يحاول فيها أن يخلق علاقة بصاحب كشك السجائر لكى يجد أى صديق يمكن أن يزوره فى حجرته على السطح، الواقع من حوله متجهم، عسكرى يمر، فتاتان جامدتان تمران والكيت كات كلها لم يتبق منها سوى تلك البوابة الجوفاء العالية، لا يوجد بشر فى الشوارع ولا شىء سوى أعمدة خرسانية ضخمة ومصابيح إضاءة خافتة، وهبة هواء تطيح بعلبة سجائر فارغة كانت على الطوار ثم يعود السكون والصمت يطغيان على كل شىء.

وتجسد قصة «البحث عن عنوان» مأساة العزلة المفروضة على البشر فرضا، وكأن الكاتب يخاطب العقود الأخيرة من القرن العشرين كلها، فروتين الحياة والتكالب على العيش جعل الرجل البدين ينسى ذكرياته وطفولته ويفقد القدرة على أن يعيد العلاقة مع صديق طفولته، ليرمى بجسده فى الأتوبيس عندما احتجزته الإشارة لثوان معدودة، قبل أن يأخذ العنوان فى هذا اللقاء العابر الذى كان محض مصادفة ليغرق فى زحام القاهرة الوحشى من جديد.

والقصتان الأخيرتان فى المجموعة «العازف» و«الطواف» تطرحان هذا البطل مسلوب الإرادة، يتحرك مثل مسمار فى ماكينة الحياة العمياء، فى «العازف» نرى إلى البطل الفقير المنفى بعيدا عن أسرته، يستغله معهد الفرق الموسيقية ليقتسم معه الجنيه الذى سيحصل عليه بعد عدة ساعات من العزف المزيف بآلة منزوعة الأوتار، فيتحول البطل إلى مجرد هيكل خارجى مصمم لخدمة السماسرة والنصابين، والبطل مدفوع بشكل لا واع إلى هذا الأسلوب الذى تنتفى فيه إنسانيته، وفى لحظة درامية مؤثرة تتلاشى صورة خطاب أمه حتى لا يصير لها وجود، بينما المتعهد وزميله يقومان بإلباس العازف وتمرينه على مواجهة الجمهور حتى لا يفتضح سره، كما يسألانه عن بطاقته الشخصية التى سيستعملانها فى عملية التزييف.

أما في «الطواف» فسوف نتعرف على ساعي البريد الذي يعطي المدينة ظهره ويظل يلف في دائرة من القرى التي يحس في خلالها بأن حائلا يفصله عن البشر، وفي نهاية المطاف يجد المدينة أمام وجهه من جديد. إنها الدوامة اليومية التي يفتقد فيها اتصاله بالحياة، وهي الدوامة التي ستتسع أكثر في روايته «وردية ليل» فيما بعد.

وعلى الرغم من أن الهم القصصي في المجموعة يعبر عن القيم التي يبشر بها الكاتب من خلال فضح معكوساتها، إلا أن الرموز الذي استخدمها الكاتب وسلوكيات أبطاله ستعبر أيضا عن كشف لأبجديات الحياة التي تقتل هذه القيم وستظل الصورة القاتمة لهذه الحوادث الأليمة، ولهذا الجنون والضياع والصورة الكاريكاتورية المخزية للعازف وللطواف وللرجال الذين يجترون موتهم على المقاهي والطوارات ويخنقون أعمارهم في الحجرات المظلمة غارقين في ذكرياتهم المشوهة، ستظل تعبيرا واضحا عن واقع يزداد في كل يوم ضعفا وعزلة، وهذه القصص قادرة على تبرير ما يحدث اليوم من مزيد من افتقاد الإحساس بالكيان وبالأفكار الكبرى التي ارتبط بها البشر.

لقد طرحت رواية «وردية ليل» - وهي آخر أعمال الكاتب - زوايا جديدة تنم عن المزيد من حساسيته المفرطة وقدرته على التفاعل مع ظروف الواقع المستجدة، لقد تحولت الأفكار الكبرى إلى أسئلة، محض أسئلة تشير إلى هذه النظرة التجزيئية التي يجسدها بطل الرواية الفرد، وتجسدها أحداثه الشخصية وأشياؤه البسيطة ومفردات تصوراته وعزلته المريرة في عالم يشبه الدوامة الجارفة يدور فيها ليل نهار بلا طائل.

الرؤية الأساسية أو مفتاح العمل في «وردية ليل» هو إمساك الأديب بالخيط الدقيق الفاصل بين عالم يموت وينتهي من جهة، وعالم جديد يولد من جهة أخرى، هناك تهديد بزوال عالم قديم وولادة دنيا أخرى، وإن كان الإنسان البسيط في الحالتين هو كبش الفداء الذي كتبت عليه المعاناة والتهميش.

لقد استخرج الموظفون من الدرج القديم برقية كات ترسل في العهد القديم عليها صورة مزخرفة لعروسين، وقد وصلت لفرط قدمها إلى حالة من الاهتراء يرثى لها، فقد انقسمت إلى أربعة أجزاء تكاد تنفصل بعد أن تركت مطوية لفترة طويلة، لقد مزقت أصابع الزمن هذه البرقية التي ترمز للعالم القديم مزقتها إلى أربعة أجزاء تماما مثلما يمزق أي منا قطعة ورقية مهملة.

تكشف الرواية النقاب عن عالم القيم القديمة الذي يموت من جهة، والعالم الزائف الذي يولد من جهة أخرى، عالم السرعة والمنفعة الشخصية، والقشور الهشة والكذب، عم بيومي يخرج إلى المعاش (ص ٢١) وعم جرجس يصيح وهو يصب الشاي: شاي الوداع باريس (ص ٢٧)، وينتحر بائع الأنتيكات (القديمة)، ونحس ذات المعنى بشكل رمزي في الفصل الذي سماه الكاتب (مصابيح) فهي محض أنوار خافتة لا تستطيع أن تغلب ظلمة الليل الوحشية الشاملة.

وتتضح ملامح العالم الجديد في كل فصل في الرواية، حيث الإنسان مجبول على دخول حلبة صراع يومي يفتقد أية قيمة، والحوارات لا تصل بنا إلى نتيجة، أول شخصية تلتقي ببطل العمل هي العاهرة، ليدور بينهما حوار مبتور لا يفضي إلى شيء، ويتجه بعده كل منهما إلى طريقه اليومي الممل. اللامعني جاثم في كل معنى، وكل ما يحدث في المدينة كأنه لم يحدث، ووجود مكتبة في

شارع زكى يماثل عدم وجود مكتبة:
- أول دور ساكنين فوق المكتبة بتاعتهم.
- شارع زكى كله ما فيهوش مكتبات.
- ازى الكلام ده؟
- زى ما بقولك كده. (ص ٣٤)

لقد تحولت الحياة كلها إلى سوق (خردة) والأشياء التى نحبها لا نستخلصها إلا من أسواق الخردة، وعلينا أن نعيش هكذا بين الخردة، نجتر الموت، البيت كله من الخردة، كل أشيائه أتت من هناك من سوق الخردة (ص ٦٦).

تتفشى المصالح الشخصية الضيقة، ولا تختبر أية قيمة إلا على أساس مادى بحت، وها هى الفتاة ترفض خطيبها ببساطة: (خلاص بقى) لكى تتزوج من الثرى غير المصرى الذى يبهرها بثروته، ويأخذها للسفر بعيدا عن الوطن: (خلاص بقى، قول له ما يستنانيش، علشان أنا اتجوزت - ص ٧٦). وتقدم الرواية مشهدا آخر لهذا الرجل الذى ذهب إلى مكتب البرقيات بنية إرسال تلغراف، لكنه يظل يمزق نماذج التلغرافات وهو يبكى ويدخن دون انقطاع (ص ٨١)، وهذا المشهد المأساوى وحده يكفى شاهدا على مدى زيف العصر وجبروته دون أن نعرف ما الذى يكون وراء هذا الرجل، وماذا يكون مضمون تلغرافه، أما سليمان موظف التسلم فهو يقرأ البرقية دون أن يلمسها، كل ما يفعله هو أن يمر عليها بعينيه فى فتور لمجرد حساب عدد الأحرف (ص ٨٢)، وكأن أحر المشاعر لا قيمة لها، إلا فى منظور الحسابات.

ساعة الميقات الخشبية المعلقة (ص ٤٩) ليست سوى مسخ مضحك، يطل على دائرية الزمان الضيقة وكرونولوجيته الثقيلة، والعقربان فوق ميناء من القيشانى يشيران إلى انتصاف الليل إشارة باردة جامدة، لأن انتصاف الليل ليس له سوى معنى واحد، هو أن يوم عمل قد مضى ليبدأ من جديد، حيث «أدوار» شاى مملة، وحوارات مبتورة، وعالم غامض غريب.

ينقل لنا الكاتب فى العملين حالة من تبادل الاغتراب بين الواقع والذات، الناس أحاديثها قصيرة، تلغرافية، وكأن أفواه البشر لا تتحدث إلا فى صورة تلغرافات، وصندوق البريد الذى يرمز إلى تواصل البشر ليس سوى جثة محنطة هامدة، يستند وحيدا على الناصية (ص ١٠٦) كما لو كانت هيئته ذاتها تبعث على هذا الإحساس بالاغتراب.

وكما قدمت «بحيرة المساء» الجوانب الحسية المباشرة غير الموجهة قبل تصورات خارج الذات، فإنه تستشرى فى «وردية ليل» حسية عارمة، كما لو كانت تتعامل مع الوجود بشكل مستقل ونسبى، وكما لو كان الحس أداة أساسية تعين الكاتب على طرح رؤيته، ومنذ الصفحات الأولى نستشعر هذا الفيضان الحسى من خلال الأصوات والملامس والروائح والطعوم، واللهفة البدنية وحركة الجسد والأطراف والأشياء (وسمع الصوت الذى أحدثه العامل بحافة السكين وهو يلملم فتات اللحم فى جانب الصينية المعدنية المستديرة - ص ١٣).

كما نتابع الرصيد الحسى الخالص لثياب وجسد الفتاة فى الفصل الأول: (ترتدى فستانا من التيل، وثبتت فى جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة ز رقاء.. كانت تضع على صدرها الصغير زهرة من

الحرير المقارب للون الفستان، وراحت تؤرجح حقيبتها الجلدية البيضاء.. ورأى قدميها الصغيرتين.. والأظافر المفضضة الملمومة فى مقدمة الحذاء البنى القديم.. وبانت أهدابها الطويلة والثقب الدقيق فى حلمة أذنها الخالية - ص ١٣ - ١٥).

وكثيرا ما يردد البطل عبارات من مثل: (شممت رائحة الشاى - ص ٥٩)، أو يقول: (اهتز الكوب فجأة وانسكبت رشفات منه ولسعتنى، لسعتنى دفعة واحدة، وتلاحقت كميات الشاى التى أحرقت أصابعى - ص ٦٠).

ويمثل الإنصات الدقيق والتأمل المحتشد نبعا آخر للحس اليقظ الجامح، وفى المقطع التالى نتابع الصمت الذى لا يقطعه سوى رنين عملة معدنية تتحرك فى كادر سينمائى رهيف الحس: (عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها النحيل الصافى فى صمت الليل، بينما هى تقع من درجة إلى أخرى، وقد التقطت شيئا من نور الطريق، وانحنيت ورأيتها فضية، على السطح الرخامى المائل إلى الزرقة، تجرى وترف قليلا وتستقر - ص ٣٨).

ويمكنا أيضا أن نتابع تلك اليقظة الحسية المليئة بالحس الشعبى من خلال هذه التفاصيل المفردة المتتالية: (بدأ يفحص العبوات الورقية، والعلب المدورة القديمة التى امتلأت بزاد الليل. وفاحت روائح الفلفل الأسود المطحون والملح والشطة الناعمة والكمون والشاى والبن المحوج، وزجاجات الزيت الحار والصمغ البلدى والخل والسبرتو الأحمر وجوز الطيب. كان يفض كل عبوة على حدة ويشمها ثم يعيدها إلى مكانها بحرص دون تعليق - ص ٢٩).

لقد اعتمد الكاتب الوصف الدقيق بأسلوب خاص يخترق الأساليب البلاغية والأساليب الأدبية البالية، إنه يورد تفاصيله المتتالية فى إيقاع سريع بحيث يحيط بالمكان وباللحظة الخاصة التى عايش فيها المكان: (المدخل مزدحم بالأشياء كما عهدته: كميات كبيرة من القدور الرخامية والأوانى النحاسية المطروقة والزجاجات الملونة، والمرايا ذات الأطر المنقوشة، والمقاعد والثريات والمشكاوات والتابلوهات الباهتة المركونة - ص ٥٤).

ويقول البطل واصفا حجرة فى بيت صديقه: (كانت الجدران مغطاة بكميات من الكتب واللوحات المعلقة، وماسورة بندقية، ومجموعة مختلفة من زجاجات الخمر الفارغة، ولمبات الجاز النحاسية، وأجهزة الراديو ذات الصناديق الخشبية المقوسة، ومرآة ثقيلة بإطار من الخشب العريض المنقوش - ص ٦٧).

لقد تعرض الكاتب لأبسط تفاصيل وملاحظات الحياة اليومية، وطرح نموذجا بشريا يجسد العزلة التى يعانيها الإنسان المعاصر. وروايته تسخر من كافة المواضعات التى استقرت اجتماعيا وحياتيا وثقافيا من خلال هذه السخرية البسيطة والموجعة فى الوقت نفسه، سخرية تتضمن رفض الشتات الذى حل بالواقع، وتعود إلى أبسط مكوناته لكى تتأملها من جديد فى إعادة نظر شاملة لوضع الإنسان وعلاقته بالواقع المحيط به، وإعادة نظر شاملة لقيم الثقافة وقيم الكتابة والقص بشكل عام.

المصادر

١ ـ إبراهيم أصلان: * بحيرة المساء ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٧١.

* وردية ليل ـ دار شرقيات ـ القاهرة ١٩٩٢.

* هاجس التغيير ـ حوار أجراه حسن داود ـ جريدة الحياة ـ ٩ سبتمبر ـ لندن ١٩٩٢.

* العالم مليء بالشخصيات النموذجية ـ حوار أجراه عباس بيضون ـ جريدة الحياة ـ ٢١ فبراير ـ لندن ١٩٩٠.

٢ ـ إبراهيم فتحى: * مختبئ وراء التل ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد ٨٩ ـ يناير ـ القاهرة ١٩٩٣.

٣ ـ ألفين توفلر : * تحول السلطة ـ ج ١ ـ ترجمة لبنى الريدى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة الألف كتاب الثانى (١٨١) ـ القاهرة ١٩٩٥.

٤ ـ جى ديبور : * مجتمع الفرجة ـ ترجمة أحمد حسان ـ دار شرقيات ـ القاهرة ١٩٩٤.

٥ ـ رامان سلدن: * النظرية الأدبية ـ المعاصرة ـ ترجمة د. جابر عصفور ـ دار الفكر للدراسات ـ القاهرة ١٩٩١.

٦ ـ سيد بحراوى : * أصلان : قصة قصيرة ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد ٨٩ ـ يناير ـ القاهرة ١٩٩٣.

٧ ـ عبد الرحمن أبو عوف : * وردية ليل ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد ٨٩ ـ يناير ـ القاهرة ١٩٩٣.

٨ ـ عبد المنعم تليمة : * الإبداع الفنى فى حقائق الثورة الثالثة ـ جريدة الأهالى ـ ١٧ أغسطس ـ القاهرة ١٩٩٤.

* العالم فى القرن القادم ـ مجلة الهلال ـ يونية ـ القاهرة ١٩٨٦.

٩ ـ عبد العزيز موافى : * مركزية المكان فى وردية ليل ـ جريدة الشرق الأوسط ـ ٤ فبراير ـ لندن ١٩٩٣.

١٠ ـ فريدة النقاش : * الوردة هى الوردة ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد ٨٩ ـ يناير ـ القاهرة ١٩٩٣.

١١ ـ هنرى لوفيفر : * المنطق الجدلى ـ ترجمة إبراهيم فتحى ـ دار الفكر المعاصر ـ القاهرة ١٩٧٨.



شعر

فى حضرة الست

سعدية مفرح

كانت المرأة الصاهلة
فصارت شجيرات دفلى ووقع خطى حافر لا يضام
وصار الصدى المستريب المغيب حين التغنى الجديد.
يلوب بوادى المساءات جرساً
له وقع أصواتها.
فهل مسرح يحوى جبلاً من غمام؟!
وهل مسرح يحتوى غيمة اسمها امرأة
تحتفى بالذهاب إلى طرف الروح القصى غناء
تقلم أشجاره أغنيات وتنحتها حى يسيل ثلج البكاء الحبيس؟!
ونذره صوتها إذ يفيض بوحى الزمان الجميل بحور مظان؟!
«لسه فاكر قلبى يديلك أمان؟!
ولا فاكر كلمة حتعيد اللى كان؟»
إنه لا يعود... «ده كان زمان؟»

وهذا الرنين الموشح فيها يراوح فينا سلاما وبردا
وليس إلى مكمن حيث يخمد أو يستعر
وليس إلى حرقة منتهى مائها أن يشاكلنا إلى مأمن حيث يجمد أو ينتشر
هذا الرنين الحنون....
هذا الرنين المهيمن وجدا على زمن لا يسود
صوته عبر الجهاز المسجل لا يتناهى إلينا
حتى نرد إليه صداه
له مسرح منتشٍ متباهٍ
ولكنه لا يعود
والجماهير حتى التكون فى الصوت تفلت
من وجنيها البلاد التى تنتظر
والبلاد التى تعتبر
والبلاد المدانة منذ انبثاق الزمان
وتلك المهانة رغم اتساع المكان
وتلك التى تسمع الصوت مختنقا
بين الإذاعات خلف الحدود
فيا مسرح «**فكرونى تانى عنكِ**
فكرونى إزاى؟!.. هو أنا نسيتك..»
أبدا......
فالذى بيننا كالذى بين الصبايا
وأحلامهن القصيرة تحت فضاء الليالى الطويلة
وبين الصبايا وأعراسهن الجميلة قبل اكتمال الحياة العليلة
وبينى وبين بلاد تنبذ سحنتى ولكننى أستزيد!!
فابرح الآن مرتويا من عطش فائرا بالنواح
مستسلما لغبار الأغانى الحديثة
وهسيس احتراق الرياح
ودعك من الصوت حين يبعثر فينا الموائد
ثم يحطم فينا الحوائط ويمضى إلى اللاشئ
يلقط منه بذوراً تكاد تغور
وريش طواويس مسجونة
لينزع عنها نوايا غرور

ودعك من امرأة امرأة
تنح عن امرأة وتغنى
نرجس يستفيق
كلام يقال
ربى تكتسى بالربيع المحال
زمن واسع باتساع العروبة فى أوجها
له ملمح من فتى ناصرى
توزعنا هماً فاقتسمنا دمه
اختلفنا به
واختلفنا إليه
ولكنه زمن
ولكنها امرأة
ولكنه ريح من الصوت
ولكنها قبل التكون من مستحيل....
«هل تراه تحقق فعلاً
فكيف تلاشى إذن ؟!
ونحن الذين لصقنا بصمغ جناحيه صوتاً
وضوءاً كيف ارتضينا المسير
على وقع صوت المسجل نحو الصدى
والظلام؟!»
أقول: ولكنها قبل التكون من مستحيل
تجامل فينا القاء
وحين تغنى طوال الحكايا
بين حقيقة أحلامنا إذ تجئ وحلم حقائقنا إذ يغيب
وبين حبيبة أيامنا صورة فى جيوب الشباب
ويوم اللقاء القريب..
وفوق السؤال الذى لا يريد الجواب
وليس بباغت فيه الحبيب:
«هو صحيح الهوى غلاب؟!»

ش

شعر

أسطورة العشق

عبدالمريد العبادى

باعشقك

وباعشق اللى بعشقك

والعشق فيكى رهبنة

يللى الغناوى بتنشقك

وبتصلب الحلم فى مأذنة

الحلم طافح بالغضب

والأرض آيلة للسقوط

وأنا فى حبك مش أنا

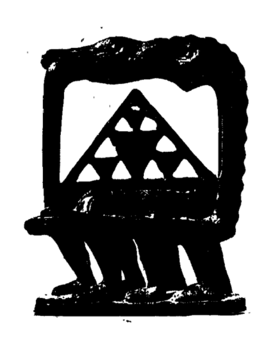
أنا اللى باغزلك خيوط

خيوط بتنسج مدفنك

وخيوط بتنسجلك غُنا
وياعشقك
والعشق ساكن معبد
ساجد وراكع للصنم
والديب بيرتب مرقدك
الديب لابس قناع
والصنم لابس قناع
وأنا فى عشقك كالحمل
والحمل شروه ومباع
وباعشقك
وعشقى ليكى دروشة
تخاريف ولعب وهلوسة
للعشق صف ومدرسة
وحروف بتصنع فلسفة
وحروف بتصنع الأفعال
الفعل ماضى واتنسى
وحاضرنا عايز هندسة
وبكره شك ووسوسة
والعصا أصبح مثال
العصا درع ف يمينى
بتقتل الشك بيقينى
وتسند الميلة ف سنينى
وتخنق الضلمة بهلال
للعصا قدرة ومآرب
بتبلع الحية وعقارب

بتبلع الحية وعقارب
وتنقذ الحق اللى هارب
وتمد الجسور ف الحال
وباعشقك
وعشقى ليكى نشيد
تفاريح غُنا زغاريد
ولما الكلام بيزيد
بتبهت الأفعال

الأقصر





شعر

هيبو الأوراق المتناثرة

حاتم أحمد جودة

أغنية

هل نثر الله الهيبو فى جسدى ؟
شكل قلبى كى يتحول مصفاةً ؟!
لن يفزعنى هيبو فى جسدى
عاش يزغرد
أنا لا أخشى الموت
بدون تفاصيل
أنا لا أخشى الموت .

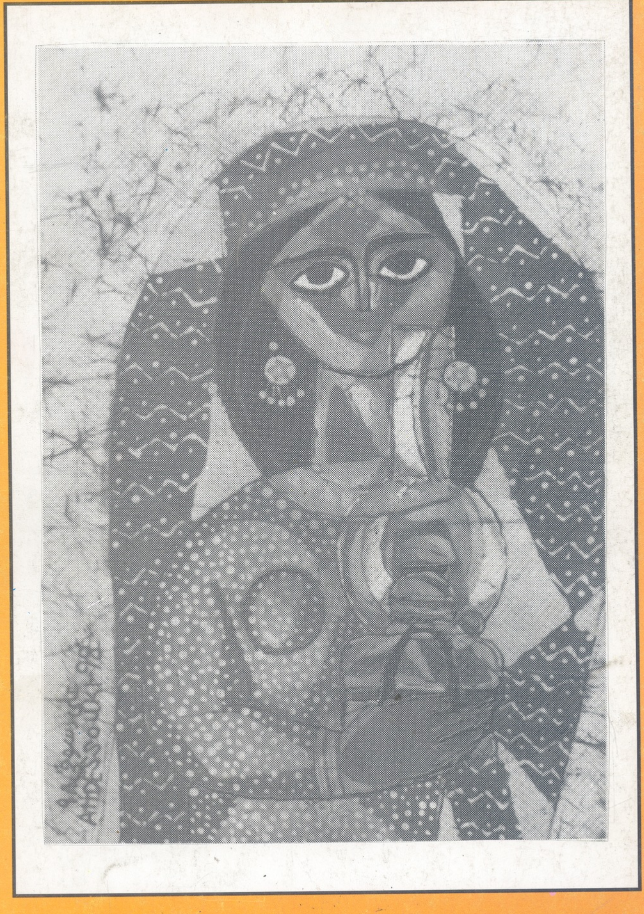
نص

كل يوم أستيقظ من نومى
أزيل بقايا حلم الأمس
أتخلصُ من جلدى القديم
أنثر على جسدى آخر بالألوان
أخرج من بيتى مرتدياً قميصين
حتى إذا قُدَّ أحدهما من دُبُرٍ
بقى الذى كان من قبل يستوى
فوق الجسد الساقط على نفسه .

* * *

قد أقرأ فى اليومِ الواحد كتابين
أحدهما لماركس والآخر للشعراوى
وقد أستحم فى اليوم مرتين
حتى لا أُتعِبُ أحداً فى تغسيلى
كفنى / جسَدى
كفنى / جسدى
وزهور محبىَّ قصائد
وصلاة الغائب تكفينى .

(بنها)



رقم الإيداع : ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

شركة الأمل للطباعة